



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE TEATRO

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN  
DE LA LICENCIATURA EN ACTUACIÓN TEATRAL

**Dramaturgia Aristotélica y no Aristotélica en  
*Esperando a Godot* de Beckett**

Fernando Rodrigo Loayza Cordovez

TUTOR: Elena Pasionaria Rodríguez Pazmiño

Quito, julio 2012

A mis hijos eternamente y a mis maestros con gratitud.

## **AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL**

Yo, Fernando Rodrigo Loayza Cordovez en calidad de autor del trabajo de investigación realizada sobre “Dramaturgia aristotélica y no aristotélica en *Esperando a Godot* de Beckett”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contienen esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, a 10 de julio 2012

---

Fernando Rodrigo Loayza Cordovez  
C.C. 1702541820

Telf: 087644281 – 022342636

Email: fer\_loayza\_cor@yahoo.com

## **APROBACIÓN DEL TUTOR**

Para los fines consiguientes, comunico que el Trabajo Escrito de Grado con el título “Dramaturgia Aristotélica y no Aristotélica en Esperando a Godot de Beckett”.

Perteneciente a      Fernando Loayza Cordovez      reúne las exigencias académicas Vigentes en la Universidad Central del Ecuador.

En tal virtud, el mencionado trabajo está aprobado y se autoriza su presentación.

Elena Pasionaria Rodríguez Pazmiño

(f.).....

Msc. Elena Pasionaria Rodríguez Pazmiño

CI. 1706950266

DOCENTE – TUTOR

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>Preliminares:</b>	<b>Página:</b>
Aprobación del trabajo de titulación	iv
Índice de contenidos	v
Resumen y palabras claves	viii
Abstract and keywords	ix
<b>Introducción.</b>	1
<b>Capítulo 1</b>	
Contexto cultural de la época. Los años 40 y 50.	3
<b>Capítulo 2</b>	
Estructura formal de la obra.	11
2.1 Procedimiento analítico	11
2.2 Esquema de la estructura formal de la obra	12
2.3 Revisión comparativa de los dos actos por temas	17
<b>Capítulo 3</b>	
Actos, escenas y unidades. Relación entre temas y acciones.	21
<b>Capítulo 4</b>	
Dramaturgia Aristotélica en <i>Esperando a Godot</i> .	28
4.1 El teatro como obra poética de acción	28
4.2 Sobre arte y creatividad	30
4.3 Las seis partes de la tragedia	31
4.4 La trama de acciones - Ritmo.	33
4.4.1 Unidad de acción, tiempo y espacio.	33
4.4.2 Peripecia, reconocimiento y pasión.	37
4.5 Los caracteres. Carácter ético de los personajes.	39
4.6 La idea - El mito.	41
4.7 Palabra poética y ritmo.	42
4.7.1 Métrica y retórica.	42
4.7.2 La metáfora en los temas longitudinales.	46
4.7.3 Metáfora y sonoridad poética en la traducción.	47
4.8 Armonía - Melodía.	48
4.9 Espectáculo.	50

**Capítulo 5**

Dramaturgia no Aristotélica en <i>Esperando a Godot</i> .	52
5.1 La dramaturgia de Artaud en Beckett y su obra.	52
5.2 La dramaturgia de Brecht en Beckett y su obra	56
5.2.1 Sobre una dramaturgia no aristotélica.	56
5.2.2 Nueva técnica de arte dramático.	60
5.3 La dramaturgia de Sartre en Beckett y su obra.	64
5.3.1 Crítica al teatro psicológico.	65
5.3.2 Crítica al “Teatro del absurdo”.	66
5.4 La dramaturgia de Ionesco en Beckett y su obra.	71
5.5 La dramaturgia de Beckett en la obra.	75
<b>Anexos.</b>	85
<b>Referencias bibliográficas.</b>	126

## INDICE DE ANEXOS

Página:

1	<i>Poética</i> de Aristóteles - Esquema sintético.	86
2	Palabras claves en griego aplicadas al Teatro. De la <i>Poética</i> de Aristóteles.	92
3	<i>Huis clos</i> de Sartre – Aplicación aristotélica.	93
4	<i>En Attendant Godot</i> . Traducción personal del primer acto. Bilingüe: francés – español.	96

**Dramaturgia Aristotélica y no Aristotélica  
en *Esperando a Godot* de Beckett.  
Aristotelian and non-Aristotelian dramaturgy  
in *Waiting for Godot*, Beckett play.**

**RESUMEN**

Este trabajo tiene por objetivo encontrar los principios y categorías de la construcción dramática, partiendo de la dramaturgia contenida en *La Poética* de Aristóteles. Y de allí a la modernidad del siglo XX, a la dramaturgia de Artaud, Brecht, Sartre, Ionesco y Beckett. Aplicadas, desde la óptica de las tendencias, a la interpretación de una obra del “Teatro del absurdo”: *Esperando a Godot* de Samuel Becket.

**PALABRAS CLAVES**

< DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA Y BECKETT >  
< DRAMATURGIA DE *ESPERANDO A GODOT* >  
< DRAMATURGIA DEL NUEVO TEATRO Y BECKETT >  
< *LA POETICA* DE ARISTOTELES Y TEATRO MODERNO >  
< TEATRO DEL ABSURDO Y CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA >  
< CONSTRUCCION DRAMÁTICA Y BECKETT >



**Aristotelian and non-Aristotelian dramaturgy  
in *Waiting for Godot*. Beckett play.**

**ABSTRACT**

This work has an objective, to find the principles and categories of dramatic construction, taking as a starting point, the dramaturgy contained in *The Poetic* of Aristotle. From this point, to the Modernity in the XX century, to the dramaturgy of Artaud, Brecht, Sartre, Ionesco and Beckett, applied, from the point of view of tendencies, to the interpretation of “Theatre of the Absurd”: *Waiting for Godot*, Samuel Beckett play.

**KEY WORDS**

< ARISTOTELIAN DRAMATURGY AND BECKETT >  
< DRAMATURGY OF *WAITING FOR GODOT* >  
< DRAMATURGY OF THE NEW THEATRE AND BECKETT >  
< *THE POETIC* OF ARISTOTLE AND THE MODERN THEATRE >  
< THEATRE OF THE ABSURD AND DRAMATIC CONSTRUCTION >  
< DRAMATIC CONSTRUCTION AND BECKETT >

## INTRODUCCIÓN

Es intención del trabajo la profundización en *La dramaturgia* con el fin de capacitarse en la construcción dramática como proceso creativo. Pero *La dramaturgia* puede ser abordada desde diversos puntos de vista: desde la visión enciclopédica de categorías y principios, aparentemente neutra de predeterminaciones; o al contrario, la que he aplicado, considerando el arte dramático como expresión “de tendencias”, reflejo de la lucha ideológica y cultural de la sociedad en una época determinada. Desde esta perspectiva, he seleccionado algunos de los autores más representativos de la primera mitad del siglo XX, para revisar su propuesta teórica sobre la construcción dramática. Pero en tanto que, “Original significa retornar al origen”, he procedido en primer término a revisar la dramaturgia de *La Poética* de Aristóteles, pues no de otra manera se podría comprender la contemporaneidad. Así, ha sido muy productivo detectar, cómo ciertos principios de la *Tragedia* clásica se han mantenido vigentes, mientras otros se han convertido en tema de profunda controversia en la actualidad.

De los autores de la modernidad he seleccionado a Artaud, Brecht, Sartre, Ionesco y Beckett, representantes de tres etapas temporales: los años 30, época del antagonismo entre surrealismo y realismo, presentes en Artaud y Brecht; los años 40, del existencialismo en Sartre; y los 50 del teatro del absurdo en Ionesco y Beckett.

Metodológicamente he recurrido al procedimiento de relacionar los principios de la tendencia de cada autor con una obra específica: *Esperando a Godot* de Beckett. Puesto que sería limitante la revisión de los principios de la dramaturgia en abstracto, como principios universales; al contrario, la referencia a una obra específica nos afirma en lo concreto, permitiéndonos detectar diferencias en la construcción dramática según las diversas tendencias.

En complemento, para obtener un análisis objetivo de la dramaturgia de la obra *Esperando a Godot* en la aproximación como espectadores. Se ha revisado una versión en imagen de video del montaje de la obra en la Universidad de Maryland, bajo la dirección de Walter D. Asmus, basada en la puesta en escena de Samuel Beckett. Adicionalmente, se ha efectuado una adaptación reducida de la obra, la misma que se mantiene en ensayo y será representada en septiembre 2012 por el *Taller de Teatro* de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, habiéndola yo dirigido como profesor de la materia electiva de Teatro.

Sobre el alcance del trabajo, si consideramos la *Obra de teatro* como un sistema de tres procesos estructurados: dramaturgia, actuación y puesta en escena. Elementos a su vez responsabilidad del autor dramático, actores y director de la obra. (Tomándolo como modelo aparte de las experiencias del *Teatro colectivo* que corresponden a otra estructura). En *Esperando a Godot*, obra del “Nuevo Teatro” reconocemos se mantiene el concepto de *Teatro de autor*, respetándose el texto escrito como punto de partida, donde el autor dramático tiene la opción de participar junto con el director en el montaje de la obra. De estos tres procesos de la representación dramática: dramaturgia, actuación y dirección; el presente trabajo centra su atención específicamente en *La Dramaturgia* de la obra. Es decir, en la Construcción dramática como proceso creativo, en relación con las tendencias de la época: los años 40 y 50, en el campo del arte y el teatro. Los otros elementos: actuación y puesta en escena, son tratados indirectamente, en tanto forman parte de la totalidad del conjunto.

## CAPÍTULO 1

### CONTEXTO CULTURAL DE LA ÉPOCA LOS AÑOS 40 Y 50

Si nos preguntamos ¿Por qué Francia y en particular París, se había convertido a inicios del siglo XX en el centro de la cultura occidental y en el polo de atracción de intelectuales y artistas de todo el mundo? Creemos que la Revolución Francesa hace que Francia en 1789, se convierta en el primer país que rompe con la monarquía y la nobleza; luego en el siglo XIX, con la expansión napoleónica, los levantamientos revolucionarios socialistas en la Comuna de París, la consecuente masacre represiva, y un siglo de guerras y revoluciones, se crean las condiciones para el resquebrajamiento no sólo del sistema social, sino también de las estructuras culturales y académicas. El arte de vanguardia se enfrenta al pensamiento de la burguesía: nihilismo en poesía; impresionismo en pintura, escultura y música; realismo en literatura. En el teatro, el escándalo del *Ubú Rey* de Jarry, cierra en 1896 el fin de naturalismo y romanticismo en anticipación del nuevo siglo.

Ya en el siglo XX, con el advenimiento de la Modernidad, resultado de la revolución industrial precedente, se afirma el espíritu de la época con las vanguardias en el arte: Postimpresionismo, Expresionismo, Cubismo, Suprematismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo y Abstraccionismo, entre otros. Esta gran diversidad es resultado de la búsqueda de nuevos caminos en el arte, rompiendo con el pasado, la Academia y la ideología dominante. Levi-Strauss, en *Raza e historia* expone que París en la primera

mitad del siglo XX fue el centro cultural del planeta, que habría de ser sustituido por New York a partir de la posguerra, y explica que es la confrontación de culturas la fuerza motriz del avance en el arte y la cultura. Que es allí donde conviven multiplicidad de orígenes raciales e ideologías en pugna, donde surgen las nuevas proposiciones de ruptura, teorías radicales, acciones de crecimiento. Y eso era París, libre de monarquías y dogmas religiosos, la tierra prometida para artistas e intelectuales, donde miserables de todo el mundo se reúnen en la época de entreguerras: los irlandeses Joyce y luego Beckett; los rumanos Tzara y después Ionesco; el ruso Adamov; los españoles Picasso y Arrabal; los norteamericanos Hemingway y Miller, y tantos otros que bebían en las noches de clandestinidad, fundiendo compromiso político y pasión creadora.

Bien podríamos seguir una línea de acción en el Teatro partiendo de los poetas malditos Rimbaud y Baudelaire, continuando por el *Ubú Rey* de Jarry, los Dadaístas revolucionarios de 1916, el Surrealismo de Bretón y del renegado Artaud, el existencialismo de Sartre y Camus, la violencia de Genet, el Anti Teatro de los emigrantes Ionesco, Beckett, Adamov y Arrabal. Algunos de ellos vivieron en París el festejo de los vencedores de la primera guerra. Cosa distinta habría de ser al finalizar la segunda gran guerra, en esos años 40, cuando Francia liberada de la ocupación nazi no figuraba entre los vencedores. El ambiente de profunda crisis social habría de reflejarse en un arte pesimista que desconfiaba de la realidad. El absurdo filosófico existencial daría pie al *Anti-Teatro* del absurdo, se trataba de desenmascarar lo ridículo de los ideales de la burguesía. Paralelamente en Alemania, Brecht perseguido y exilado, retorna a su patria para en el Berliner Ensemble continuar en su línea del *Teatro épico* tratando de distanciarse del Realismo Socialista sin pérdida del compromiso político.

Estas dos tendencias conformaban en los años 1940, las alternativas de renovación en el Teatro: por un lado, el teatro comprometido con la desmitificación de la moral capitalista, el de Brecht, en la búsqueda de un *Teatro épico* que priorice la conciencia del espectador y el despertar de su espíritu crítico; por otro lado, el Teatro del absurdo, el Anti-Teatro o *Nuevo Teatro*, que explorando la deconstrucción del texto, como elemento que había dominado la producción teatral y lo había convertido en parte del

género literario, lo sustituye por un nuevo lenguaje teatral, que integra múltiples elementos expresivos partiendo de la propia especificidad del teatro. Se ha convenido en marcar con dos obras representadas en París: *La cantante Calva* en 1950, y *Esperando a Godot* en 1953, el inicio del *Teatro del Absurdo*, sin embargo tenemos que reconocer un proceso de maduración en el Teatro, iniciado mucho antes, en las raíces ya mencionadas desde Jarry a Sartre, pasando por Artaud, Kafka y Charles Chaplin, por mencionar algunos de ellos. No fueron solamente Ionesco y Beckett los innovadores del “Nuevo teatro”, fueron las condiciones históricas que parieron a través de ellos lo que ya se estaba gestando en el vientre de la cultura. Fue la obra del trabajo concienzudo de creadores comprometidos con el arte y la vida, ridiculizando a ese ser humano que en su soberbia y estupidez, pretendía poseer cualidad divina con derecho para convertirse en despreciador del cuerpo y de la tierra, que marca una nueva propuesta desmitificadora de la ideología.

Durante los años de guerra y ocupación, del 1939 a mayo de 1945. En Francia, Sartre presenta su obra *Las moscas* en 1943, como velado rechazo a la invasión nazi, con la intención de dirigir el sentimiento de expulsión frente a un seductor colaboracionismo en el que habían caído algunos intelectuales franceses. En mayo del 44 estrena *Huis clos* o *A puerta cerrada*, que comunica el ambiente de desesperación de la época, donde el “infierno son los otros”. Sin embargo, estas obras que ya forman parte de lo que se denominó “El nuevo teatro” no proponen una radical revolución en los recursos y acciones dramáticas; centró su atención en la difusión de un pensamiento filosófico y político, el existencialismo, la responsabilidad y la libertad, más emparentada con la propuesta socialista de Brecht que con el “Anti teatro” o “Teatro del absurdo”.

La “Resistencia francesa” a la ocupación nazi se convirtió en la fuerza que aceleró la conciencia de los artistas y el brote de nuevas propuestas culturales. En diversos frentes y tal vez sin conexión estratégica participaron en ella Sartre y Beckett. Beckett dejó su natal Irlanda para ir a París en 1928, a la edad de 22 años, enviado por la Universidad de Dublín como profesor de inglés en la “Escuela Normal Superior de París”, con la obligación de que retorne en dos años a perfeccionar el francés de sus estudiantes. A su regreso a Dublín en 1930, luego de permanecer seis meses como

profesor, renuncia a su cargo y viaja de nuevo a París donde se dedica a la traducción de poesía surrealista: Eluard, Breton. Sin papeles en regla, en 1932 se ve obligado a salir repentinamente para Dublín a causa del asesinato del Presidente Paul Doumer. Luego de permanecer tres años, malos financiera y psicológicamente, en Londres, al igual que otros irlandeses como Oscar Wilde, Bernard Shaw y James Joyce, Beckett no soportó la cerrada sociedad religiosa de Irlanda y se auto exiló como sus coterráneos primero en Londres y luego definitivamente en París. Sus primeras obras fueron escritas en inglés durante su vida en Dublín y Londres, entre éstas, la traducción de la poesía de Rimbaud, *Le bateu ivre*, que se ha perdido; los ensayos “Dante-Bruno-Vico-Joyce” y “Proust” publicados en 1929 y 1931; los relatos *More pricks than kicks*, o *Más pichas que dichas* y la novela *Murphy* publicados en 1934 y 1938.

Atraído por París, centro intelectual de Europa, Beckett se instala definitivamente en esta ciudad a partir de 1937, luego de haber recorrido Alemania desde su salida de Londres en 1936. En París el círculo de escritores alrededor de James Joyce le seducía y complacía intelectualmente; se ha hablado del interés amoroso de Lucía, la hija de Joyce, por el joven Beckett, atracción que no prosperó por la precoz esquizofrenia que habría de sufrir la joven. En cambio Beckett luego de intensa vida amorosa, entre la que se cuenta Peggy Guggenheim, la coleccionista norteamericana, habría de encontrar posteriormente en la joven pianista francesa Suzanne Dumesnil, la compañera de su vida. En 1938 Beckett sufrió un asalto y grave puñalada por un individuo sin causa aparente, ese mismo año escribe la traducción al francés de *Murphy* en colaboración con su amigo Alfred Péron.

Cuando el 3 de septiembre de 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial, Beckett que se encontraba en Irlanda visitando a su madre, regresa apresuradamente a París: “Regresé inmediatamente a Francia. Prefería la Francia en guerra a la Irlanda en paz” (Birkenhauer, 1976, p. 90). Su maestro Joyce en 1940 encuentra refugio en Zúrich donde muere en 1941, no así su secretario Paul Léon, que por su origen judío es apresado en Francia y ejecutado por el nazismo. Durante la ocupación -las tropas alemanas entraron en París el 14 de junio de 1940- Beckett colabora en “La Resistencia” interpretando información que sería enviada a la Fuerza Aérea Británica.

Había expresado que su participación no obedecía a principios políticos sino, teniendo amigos judíos, al sentimiento de injusticia. Su grupo fue desmantelado, algunos encarcelados y asesinados, Beckett, en agosto de 1942, logra escapar a tiempo; permanece como campesino en la región vinícola de Vaucluse (La Vaucluse, es mencionada en *Esperando a Godot* como una esperanza de escape), zona francesa no ocupada, hasta finalizar la guerra, empezando allí ya a escribir en francés. Durante estos años de guerra (1942-1944), trabaja en la novela *Watt*, escrita en inglés, “como terapia” frente a las circunstancias opresivas. En mayo de 1945, con la capitulación alemana, regresa a Irlanda pero retorna a París en agosto logrando instalarse en su antiguo departamento del 6 de la Rue des Favorites. Beckett:

Aunque en 1942 tuve que desaparecer, pude conservar mi departamento. Regresé allí y me puse de nuevo a escribir... en francés. Era sencillamente un capricho. Era una experiencia distinta a escribir en inglés. Era para mí más estimulante escribir en francés, Para escribir sin estilo, Para empobrecerme más. Éste fue el verdadero motivo. (Birkenhauer, 1976, p. 109). 1\*

Del 45 al 46, Beckett escribe en francés varios relatos *Premier amour* entre otros, y una novela corta *Mercier et Camier* que no publica hasta 1970. Se considera que estos trabajos son los cimientos para la trilogía novelesca y para el drama *Esperando a Godot*. De 1947 a 1949, en una especie de delirio creativo, escribió Beckett la trilogía novelesca y dos obras de teatro. El 47: *Molloy* y *Eleutheria*; el 48: *Malone meurt* y *En attendant Godot*; y el 49: *L'innommable*. *Molloy* se publica en 1951; la pieza de teatro *Eleutheria* no se vio publicada sino hasta 1995, ya luego de la muerte de Beckett acaecida en diciembre de 1989. Las otras obras se publican: *Malone meurt* en 1952; *En attendant Godot* y *L'innommable* en 1953. Luego de finalizar sus novelas *Molloy* y *Malone meurt*, Beckett escribe en sólo un mes *En attendant Godot*, entre diciembre del 48 y enero del 49. Beckett:

Para mí el teatro significa en primer lugar una compensación después de haber escrito una novela. Uno tiene que habérselas con un espacio determinado y con personas que se encuentran en ese espacio. Es un alivio. (Birkenhauer, 1976, p. 145). 2\*

*Esperando a Godot* no encontraba auspiciante, hasta que por fin, habiéndose interesado Roger Blin, director y antiguo amigo de Artaud en la obra, quien a su vez convence a J. M. Serreau, productor del pequeño teatro Babylone en París, lo llevara a escena en enero de 1953. Cuatro años después de haber sido escrita, compartiría cartel



el mismo día junto con *La señorita Julia*, de Strindberg. Es curioso el recuerdo de su esposa Suzanne de que en 1951, habiendo Beckett encontrado editorial -Les Éditions de minuit- que se arriesgase a publicar sus novelas; regresa a su casa con aspecto acontecido, no por un mal arreglo económico, sino por la preocupación de que estas publicaciones lleven a la quiebra a la confiada editorial.

Volviendo al período de finalizada la guerra mundial, los años del 45 al 50; cuando se vive una efervescencia creativa tanto en público como en autores, todos ávidos de poesía, un refrescarse y recobrar la vida luego de los años de padecimiento, sigue siendo París el centro cultural europeo. En 1945 Jean Vilar hace el montaje de *La danza macabra* de Strindberg; en 1946 se estrena la creación francesa de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca. En este período se escriben las obras más influyentes del nuevo teatro, incluimos *Huis clos* de Sartre, estrenada ya en 1944, y *Les bonnes* de Genet; se fortalece la vanguardia con las obras de los inmigrantes: *La cantatrice chauve* de Ionesco, puesta en escena en 1950; *La Grande et la Petite Manoeuvre*, de Adamov, en 1950; *En attendant Godot* de Beckett, escrita en 1948 fue estrenada en 1953. Obras que rompían con la supremacía de la palabra, convirtiéndola en un elemento más del lenguaje de la obra, junto con el gesto corporal, objetos y sonidos, en una nueva significación expresiva. Obras escritas a fines de los 40 y que habrían de representarse más tarde, a partir de los años 50. A este París de los años 40 también fue atraído Tennessee Williams admirador de la obra de Sartre, en 1948 prefirió permanecer en París en lugar de asistir al estreno de su obra *El zoo de cristal* en Londres, habiendo invitado a Sartre lamenta en sus *Memorias*, no haberlo encontrado. Atraído por *Huis clos* de Sartre, Williams escribe y estrena en 1953 *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, aplicando intencionalmente el recurso aristotélico que se recupera en *Huis clos*: la unidad de tiempo y espacio en el entramado argumental, los personajes enfrentados en un único espacio en un solo día, recurso que también aplica Beckett a *En attendant Godot*, en este caso desarrolla la obra en dos días que se repiten en su estructura.

La búsqueda de un nuevo concepto en el teatro logra crear expectativa con las obras presentadas por primera vez al público francés en el teatro de *Noctambules* en 1950.

Nos refiere Genèvieve Serreau (1967, p. 85) 3\*, quien asistió a los estrenos, que aparecían en cartel el mismo día de la función, a hora diversa, *La cantatrice chauve* de Ionesco, *La excepción y la regla* de Brecht, y *El guardián del sepulcro*, única obra dramática de Kafka. Antes que Becket y Adamov, otro inmigrante, Ionesco, de madre francesa, nacido en Rumanía y criado a partir de los 12 años en Francia, irrumpe decididamente contra la tradición en el teatro, su odio al teatro le decidió a escribir obras para éste, quería destruir todo ese vacío degradante, burgués y académico en que había caído la teatralidad; se parece al odio de Artaud al teatro por la necesidad de rescatarlo. Ionesco estrena en 1950 *La cantante calva* dando inicio a toda una serie de producciones que junto con las obras de Adamov y Beckett provocaban escándalo, contradictoria filiación y rechazo en espectadores, crítica y censura.

El éxito del estreno de *Esperando a Godot* sorprendió no sólo a espectadores sino también a los actores y a su propio autor, se mantuvo en cartelera por un año, y fue tema de discusión entre los escritores del momento. Es curioso que Sartre en “Un teatro de situaciones” diga que esa obra no tiene nada del “absurdo filosófico” y que su autor simplemente buscaba el escándalo como recurso para atraer el interés cultural. La designación de “Teatro del absurdo” que se ha acuñado para la obra de Ionesco y Beckett ha sido tema de discusión; sus mismos autores no la comparten porque su intención no ha sido la difusión de la filosofía existencial, de ahí que se mantiene indefinida su designación: “Teatro de incoherencia” o de “Irrealidad”, Ionesco lo defiende como “Anti-teatro”, y para la crítica: Ionesco y Beckett junto con Adamov, Genet, Arrabal, Albee y Pinter; integrantes y seguidores del “Nuevo teatro”.

*Esperando a Godot* rompe con los principios dramáticos académicos y consagrados de cualidad de género, la exclusión entre comedia y tragedia; incorpora el lenguaje corporal y desmitifica el texto; de escenografía minimalista se relaciona con el teatro pobre de Grotowski; es apertura al concepto de un ser humano ya no la gloria de la creación, sino el individuo en soledad, en opresión, en el infierno de la confusión, dotado de conciencia para ejercer su libertad y responsabilidad. Beckett considera *Fin de partida* como su mejor obra, sin embargo, con anterioridad *Esperando a Godot* descubre su personal estilo. Escrita luego de sus controversiales novelas, con el

espíritu purificado en la guerra, absorbe de ellas su experiencia creativa para verterla decantada. Luego vendrán otras obras dramáticas a partir de la frescura y la angustia de esta obra magistral, hija de su tiempo.

El panorama cultural de esta década del 45 al 55 se identifica en la dialéctica entre el *Teatro épico* del Realismo crítico de Brecht y el denominado con reservas *Teatro del absurdo* de Ionesco y Beckett, dos propuestas fuertemente innovadores e irreconciliables, como son opuestos Realismo y Surrealismo; opuesta también la actitud de priorizar el conflicto de la sociedad o del individuo; como son Socialismo y Existencialismo. Resultan posturas antitéticas que en su conflicto dinamizan el proceso creativo en la cultura. Era la indefinición de aquellos años, la exigencia de toma de partido entre estas dos corrientes innovadoras que nacieron como rechazo tanto a la ideología dominante del *Capitalismo* como al *Realismo socialista* de miopía intelectual. La demarcación no es clara en estas posiciones, así Sartre era partidario de “Un programa de literatura comprometida que tienda a fundir la acción política y la creación literaria” (Bersani, 1982, p. 14) 4\*; y Camus en 1945, como jefe de la revista *Combat*, impulsaba la idea “De la resistencia a la revolución”. Aragón y Paul Éluard, separándose del grupo de los surrealistas se afirman en el partido comunista francés, con el que en cambio había roto Sartre atraído por el comunismo italiano y chino. Lukács desde el Realismo crítico veía la literatura de Sartre y de Beckett como el reflejo de una sociedad privada de toda perspectiva de porvenir, “El individuo solitario, desligado de todo contacto con la sociedad humana” (Bersani, 1982, p. 99) 5\*; y Tzara publica en 1948 un panfleto titulado “El surrealismo contra la revolución” (Bersani. 1982, p. 148) 6\*. Es decir se vivía un verdadero maremágnum de ideologías y convicciones.

En este estado de cosas, Beckett refleja más el cuestionamiento al lenguaje que la búsqueda moral, organiza el sin sentido en el orden de la palabra y según Bersani “Ya en 1951, Beckett, en su novela *Molloy*, pone en cuestionamiento la concepción existencialista del absurdo” (Bersani, 1982, p. 28) 7\*. Creemos que sin Sartre y Camus, no hubiesen sido posibles Genet, Ionesco y Beckett. Si bien éstos fueron más allá que aquellos en la ruptura del lenguaje en el teatro, su obra conserva la filosofía del conflicto de la existencia humana, persiste en su contenido.

## CAPITULO 2

### ESTRUCTURA FORMAL DE LA OBRA

#### 2.1

#### PROCEDIMIENTO ANALÍTICO

Como hemos indicado, la intención de este trabajo es el descubrir los principios y categorías de la dramaturgia desde la perspectiva de las tendencias. Pero no en la forma simplificada de encontrar *la definición* de estos principios y categorías, puesto que así nos moveríamos en la atmósfera de lo universal, abstrayendo los conflictos de las tendencias como posturas filosóficas. Al contrario, hemos adoptado el procedimiento de cruzar dos variables: por un lado los textos de autores fundamentales desde Aristóteles, saltándonos a autores modernos del siglo XX como Artaud, Brecht, Sartre, Ionesco y Beckett; y por otro lado, el texto de una obra escogida, que podía haber sido otra, en este caso, *Esperando a Godot* de Beckett. De esta manera podemos descifrar el pensamiento de estos autores en su específica personalidad, detectando de qué manera sus principios se reflejan en el contenido o en la forma de la obra, sin que esto implique que su autor, en este caso Beckett, haya partido conscientemente de la idea preconcebida de aplicarlos, puesto que son principios de la época, que han surgido del arte, de la ciencia y de las múltiples concatenaciones del pensamiento. Están presentes las teorías de la relatividad, del espacio-tiempo, del psicoanálisis, de la evolución de las especies, del socialismo científico, de la lingüística estructural, de la epistemología como filosofía de la ciencia. De manera que muchas ideas que el autor cree haber desarrollado de su propio intelecto, encuentra que ya otra persona las ha elaborado anticipadamente.

Es la presencia de las tendencias de la época. A este respecto recurrimos a una cita de Peter Brook en *Más allá del espacio vacío*:

Grotowski, en su momento, me contó que en una ocasión en la que estaba trabajando con ciertos elementos que le parecían interesantes, alguien le dijo: - ¡Todo lo que usted hace está basado en Artaud!- En esa época, Grotowski no tenía la menor idea de quién era Artaud. Y yo tampoco. En realidad fue en Nueva York cuando se me invitó a contestar algunas preguntas sobre la influencia de Artaud que yo reconocía en mí y en nuestro teatro. Como siempre, yo estaba tan al margen de cualquier aproximación teórica al teatro que no tenía la más remota idea de quién podía ser Artaud. Un día fui a una librería, vi un libro de Antonin Artaud y lo compré: así fue cómo empecé a conocer a Artaud. Sin yo saberlo, durante años había estado preparándose el terreno para el encuentro, de manera que todo estaba listo para que yo quedara profundamente impresionado. (Brook, 2004, p. 76) 8\*.

Es el espíritu de la época que contamina, para bien o para mal, las ideas y las acciones de los hombres. De manera que todo está integrado, y el artista como un médium, con el espíritu abierto, logra captar y traducir en sus obras estas substancias de la época, las tendencias que luchan por abrirse campo, y que logran impregnarse en el pensamiento del artista. Es así que en *Esperando a Godot* encontramos múltiples coincidencias con el pensamiento de otros autores, como también distinciones fundamentales, lo que precisamente nos interesa, la obra en su relación con diversos autores nos permite percibir los principios de la dramaturgia tanto en términos del espíritu de la época, como en términos de conflicto.

## **2. 2**

### **ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA FORMAL DE LA OBRA.**

#### **LA ARMADURA DE LA PIEZA.**

Actos, escenas y unidades.

Temas y acciones.

A diferencia del concepto de *estructura dramática de la obra* que implica la visión sistémica de la totalidad de la obra. El concepto de *estructura formal de la obra* detalla la organización primaria de la obra, como *armadura de la pieza* organiza el proceso de la historia que se desarrolla, dividiéndola en los episodios que secuencialmente la

conforman. Es decir, organiza la división en actos, escenas y unidades; y al interior de las unidades la relación paralela en el desarrollo de temas y acciones.

Esta armadura es el esqueleto de la organización formal de la obra. El esquema básico de organización de actos, escenas y unidades en una secuencia y concatenación definida. En nuestro caso, en *Esperando a Godot*, el autor construye la obra en dos actos, sin especificar escenas ni unidades; todo se desarrolla en un continuum espacial y temporal, sin embargo, se identifican cortes marcados por el ingreso y salida de personajes, lo que por definición indica el inicio y fin de las escenas, tal parece que el autor simplemente eliminó el marcaje del cambio de escenas a favor del ritmo de la obra, siendo que están claramente definidas.

Los dos actos de *Esperando a Godot*, también por definición señalados en el cambio de escenografía, tiene propuesta minimalista: en su casi ausente escenografía, el único cambio visible está en las pocas hojas que al siguiente día del primer acto aparecen en el escuálido árbol de la víspera. Se acentúa el final de cada acto por un efecto de iluminación, el aparecimiento de la luna al final de las dos tardes en que se desarrollan las acciones. Dentro de cada acto reconocemos la presencia de tres escenas -así éstas no estén marcadas en el texto- en un paralelismo casi absoluto, lo que por cierto tiene la sugestión de hacernos pensar en la repetición indefinida de cada día, que podría prolongarse al infinito. Así, los dos actos tienen la misma armadura de tres escenas paralelas.

#### **Primer acto**

*Escena primera*  
Vladimir y Estragón

*Escena segunda*  
Vladimir y Estragón  
Entran Pozo y Lucky  
Salen Pozo y Lucky

*Escena tercera*  
Vladimir y Estragón  
Entra el muchacho  
Sale el muchacho

#### **Segundo acto**

*Escena primera*  
Vladimir y Estragón

*Escena segunda*  
Vladimir y Estragón  
Entran Pozo y Lucky  
Salen Pozo y Lucky

*Escena tercera*  
Vladimir y Estragón  
Entra el muchacho  
Sale el muchacho

Beckett posiblemente hizo este esquema, no lo sabemos, pero sí podemos deducir que fue un elemento de construcción dramática. Tenemos un desarrollo vertical, secuencial, diacrónico, y un desarrollo horizontal, paralelo, sustentado en la relación del presente vivencial y el recuerdo del pasado inmediato, de esta manera se enlazan los dos actos de la obra. Analíticamente, podemos continuar dividiendo cada escena en sus correspondientes unidades, en número relativo, en esto no habría un principio demarcador, podríamos dividir las en dos o cinco partes, si la escena es suficientemente rica en cualidades se posibilita mayor número de probables divisiones o unidades. Serán temas y acciones los que definan el número de unidades.

Nosotros hemos subdividido las escenas de la siguiente manera: las primeras escenas, de cada acto, en cinco unidades; las escenas segundas también en cinco unidades, y las escenas terceras en tres unidades. Nosotros, digo entre paréntesis, “nosotros”, porque creo es válido, por cuanto uno conversa consigo mismo, además lo que uno hace un día, al siguiente lo rectifica, en ocasiones a uno no le gusta lo que nuestro otro hizo ayer. Es parte de las variables de la diversidad. Continuando... nosotros hemos dividido las escenas en este número de unidades como procedimiento de análisis en función de temas y acciones. Como otro recurso en la construcción de la armazón de la obra, encontramos que cada unidad es susceptible de ser dividida a su vez en un diagrama de dos columnas paralelas: por temas y acciones, que pueden tener relación directa o desarrollo autónomo. Esto se desprende del propio texto del autor por cuanto distinguimos los parlamentos como un elemento diferenciable de las acotaciones de desplazamientos y actitudes de los personajes que hace el autor.

En los parlamentos están contenidos los temas, que implican emociones y situaciones; y que los percibimos a través de lo que escuchamos. En las acotaciones escénicas del autor se señalan las acciones de los personajes, sus desplazamientos y actitudes, perceptibles en la observación. Audición del texto y visión de las acciones, en correspondencia o contraste. Claro que podríamos hablar de temas visuales y acciones auditivas como recursos impredecibles. Tradicionalmente el autor dejaba las acciones a ser resueltas por los actores y director, de esa manera, las acotaciones se reducían al mínimo.

En *Esperando a Godot* en cambio, el autor permanentemente acompaña el texto con acotaciones sobre las acciones de los personajes, rasgo característico en la obra dramática de Beckett por el vínculo con la pantomima y el trabajo gestual, de lo que se deriva este paralelismo constructivo de temas y acciones:

**Cada acto:**

Cada escena:

Unidad 1	<b>Temas</b>	<b>Acciones</b>
	Tema 1	Acción 1
	Tema 2	Acción 2
	.....	.....
Unidad 2	.....	.....
	.....	.....
Unidad 3	.....	.....

Y así sucesivamente tenemos temas y acciones por cada unidad en todas las escenas. Lo que no quiere decir que a cada tema le corresponde una acción refleja; son varios temas y varias acciones por unidad. Vemos un desarrollo de temas y acciones que avanzan verticalmente, o lo mismo, avanzan en el tiempo, y en el tiempo de la representación. De esta manera el esquema del almacén se amplía:

	<b>Primer acto</b>	<b>Segundo acto</b>
<i>Temas y Acciones Por separado</i>	<i>Escena primera</i> Vladimir y Estragón	<i>Escena primera</i> Vladimir y Estragón
<i>Temas y Acciones Por separado</i>	<i>Escena segunda</i> Vladimir y Estragón Entran Pozo y Lucky Salen Pozo y Lucky	<i>Escena segunda</i> Vladimir y Estragón Entran Pozo y Lucky Salen Pozo y Lucky
<i>Temas y Acciones Por separado</i>	<i>Escena tercera</i> Vladimir y Estragón Entra el muchacho Sale el muchacho	<i>Escena tercera</i> Vladimir y Estragón Entra el muchacho Sale el muchacho

Los temas y acciones no se repiten, son distintos en sus variaciones. Aquí tenemos otro recurso en la construcción de la obra, las denominamos permanencias, son algunas ideas persistentes, que reaparecen en el proceso de la obra, que la atraviesan



longitudinalmente, de inicio a final. En *Esperando a Godot*, entre otras, tenemos las siguientes ideas persistentes o permanencias, quedando el esquema del armazón ya completo de la siguiente forma:

<p style="text-align: center;"><i>Permanencias</i> <i>Ideas que atraviesan la obra</i></p>				
	Suicidio	Espera	Amo y Esclavo	Pareja Reconciliación
	I	I	I	I
	<b>Primer acto</b>			<b>Segundo acto</b>
	I	I	I	I
	<i>Escena primera</i>			<i>Escena primera</i>
<i>Temas y</i>	Vladimir			Vladimir
<i>Acciones</i>	y Estragón			y Estragón
<i>Por separado</i>	I	I	I	I
	<i>Escena segunda</i>			<i>Escena segunda</i>
<i>Temas y</i>	Vladimir y Estragón			Vladimir y Estragón
<i>Acciones</i>	Entran Pozo y Lucky			Entran Pozo y Lucky
<i>Por separado</i>	Salen Pozo y Lucky			Salen Pozo y Lucky
	I	I	I	I
	<i>Escena tercera</i>			<i>Escena tercera</i>
<i>Temas y</i>	Vladimir y Estragón			Vladimir y Estragón
<i>Acciones</i>	Entra el muchacho			Entra el muchacho
<i>Por separado</i>	Sale el muchacho			Sale el muchacho
	I	I	I	I

Este cruce de variables enriquece la significación de la obra, no se trata de construir la obra en un sentido funcionalista, causal, una intriga bien construida con planteamiento, nudo y desenlace, sino producir el efecto de múltiples significaciones. Algo que en el cine contemporáneo es ya recurso utilizado: romper con la temporalidad de la historia, con la cronología, incluso me atrevo a decir que la obra podría ser presentada en orden inverso, el segundo acto en lugar del primero, y a su vez invirtiendo el orden de las escenas. Sería correspondiente al sentido de la obra, la ruptura de la temporalidad, el efecto de lo eterno y repetitivo, el simbolismo de la vida, eterno purgatorio; afín a su contenido, la aparente arbitrariedad de las cosas.

Definido este esquema básico, lo vamos a aplicar en la revisión analítica de escenas y unidades, a su descomposición en temas y acciones, siguiendo una propuesta de construcción dramática.

## 2.3

### REVISIÓN COMPARATIVA DE LOS DOS ACTOS POR TEMAS

La obra está dividida en dos actos sin número de escenas. La división en escenas y unidades es parte del estudio de la deconstrucción dramática.

#### 2.3.1

#### RESUMEN: LAS SEIS ESCENAS POR TEMAS

##### ACTO PRIMERO

##### **Escena 1: Dos personajes**

Vladimir y Estragón.

- 1.1 Reencuentro.  
Vladimir y Estragón.  
Juntos resistir al suicidio.
- 1.2 El Salvador.
- 1.3 ¿Si no viene Godot?
- 1.4 ¿Y si se cuelgan?
- 1.5 ¿Qué esperan de Godot?  
Hambre.

##### **Escena 2: Cuatro personajes**

Vladimir, Estragón.

Pozzo y Lucky.

- 2.1 Patrón y esclavo. ¿Godot?  
Pozzo y Lucky.
- 2.2 Reclamo al maltrato.  
Discurso de Pozzo.
- 2.3 Se apiadan, L. patada a E.  
Pozzo víctima.
- 2.4 Estragón servil.  
Discurso de Pozzo.
- 2.5 Lucky baila y piensa.  
Salen Pozzo y Lucky.

##### **Escena 3: Tres personajes.**

Vladimir, Estragón.

Muchacho.

- 3.1 Muchacho temeroso.  
Godot mañana.
- 3.2 Interrogatorio a muchacho.
- 3.3 Anochece. Estragón  
derrotista. Telón.

##### ACTO SEGUNDO

##### **Escena 4: Dos personajes.**

Vladimir y Estragón.

- 4.1 Caracteres:  
Vladimir esperanzado.  
Estragón derrotado.
- 4.2 Estragón: morir, fantasía  
cadavérica. Ha olvidado  
todo.
- 4.3 Árbol con hojas. Sueño,  
piernas, zapatos, rábano.
- 4.4 Vl. Acuna a Es. ¡Vamos!  
No, Godot. Noche juegos.
- 4.5 Miedo, huir, esconderse,  
injurias, abrazos, Dios.

##### **Escena 5: Cuatro personajes.**

Vladimir, Estragón.

Pozzo y Lucky.

- 5.1 Pozzo ciego, Lucky.  
Chocan, caen.
- 5.2 Vlad. cae, Estr. cae,  
duerme.  
Vlad. Golpea a Pozzo.
- 5.3 Vlad. y Estr. Logran  
levantarse.  
Sostienen a Pozzo.
- 5.4 Estr. patear a Lucky.  
Se lastima el pie.  
Pozzo no recuerda.
- 5.5 Pozzo ordena a Lucky.  
Discurso del tiempo.  
Salen P- L.

##### **Escena 6: Tres personajes.**

Vladimir, Estragón.

Muchacho.

- 6.1 Muchacho. Vlad. reconoce  
el mensaje: siempre mañana.
- 6.2 Anochece, Estrag. Zapatos.
- 6.3 Árbol, cuerda, mañana.  
Telón.

### 2.3.2

#### ESCENA 1 Y ESCENA 4

REVISIÓN COMPARATIVA DE LOS  
DOS ACTOS POR TEMAS.  
EN DETALLE.

#### ACTO PRIMERO

##### ESCENA 1: Dos personajes.

Vladimir y Estragón.

##### Unidad 1.1: Juntos resistir el suicidio.

Reencuentro de dos miserables:  
Vladimir y Estragón, uno de ellos con  
más dignidad.  
Se apoyan mutuamente para no pensar  
en el suicidio como habría sido lanzarse  
desde la torre Eiffel.  
Hablan con ironía de la pobreza del  
poeta.

##### Unidad 1.2: El Salvador.

De los cuatro evangelistas uno solo  
menciona el suceso sobre el ladrón  
salvado junto al Salvador. Salvarse del  
infierno o de la muerte. El pie  
hinchado.  
¿Y si se arrepintiesen de haber nacido?

##### Unidad 1.3: ¿Si no viene Godot?

¿Es este día?  
Volveremos mañana, la esperanza.  
¿Y si vino ayer? ¿Estuvimos ayer?

##### Unidad 1.4: ¿Y si se cuelgan?

Discuten ¡Mejor sería separarse!  
O colgarse del árbol.  
Se acobardan.

##### Unidad 1.5: ¿Atados a Godot?

¿Cuál es su relación con Godot?  
¿Qué le pidieron? ¿Qué les ofreció?  
¡Están sus derechos rifados! Gritos.  
Hambre, nabo y zanahoria.  
¿Atados a Godot?

#### ACTO SEGUNDO

##### ESCENA 4: Dos personajes.

Vladimir y Estragón.

##### Unidad 4.1: Repetición del ciclo.

Confrontación de Caracteres.  
El mismo sitio, zapatos, sombrero,  
árbol con hojas. Vladimir esperanzado  
entra vivamente, recorre, canta: un  
perro... cruz blanca... los otros  
perros... Entra Estragón derrotado,  
golpeado, que no le toquen. Se abrazan,  
que diez le han golpeado.

##### Unidad 4.2: Fantasía cadavérica.

Estragón ha olvidado todo, del árbol y  
colgarse, de Pozzo y Lucky, luego  
recuerda el golpe y los huesos.  
Estragón con otro carácter menos  
sumiso, pide que debieran matarle.  
Estragón y Vladimir incapaces de  
callarse. Murmullos de todas las voces  
muertas, largos silencios, cadáveres,  
osamentas, carnicería.

##### Unidad 4.3: ¿Sueño?

Reconocen el cambio del árbol,  
crecidas las hojas en una noche ¿Será  
otro sitio? ¿Lo soñaron? Y la patada,  
inspeccionan la pierna, otros zapatos,  
esperar o marcharse. Nabos, rábanos,  
probarse los zapatos.

##### Unidad 4.4: Juegos.

Vladimir acuna infantilmente a  
Estragón, se duerme. Despierta  
sobresaltado. Vamos, no, Godot.  
Esperar la noche para partir. Estragón  
dice adiós, Vladimir no le hace caso.  
Juegan a Pozzo con el sombrero de  
Lucky y los suyos. Estragón sale.

##### Unidad 4.5: Piedad de Dios.

Vladimir le llama, Estragón regresa  
asustado, que vienen. Quieren huir, E.  
se choca contra el telón del fondo, se  
esconden tras el árbol y espalda contra  
espalda. Juegan a injuriarse, se abrazan,  
Estragón: Dios piedad de mí.

### 2.3.3

#### ESCENA 2 Y ESCENA 5

REVISIÓN COMPARATIVA DE LOS  
DOS ACTOS POR TEMAS.  
EN DETALLE.

#### ACTO PRIMERO

**ESCENA 2: Cuatro personajes.**  
Vladimir, Estragón.  
Entran Pozzo y Lucky.

**Unidad 2.1: Amo y esclavo.**  
Grito, entran Pozzo y Lucky ¿Será  
Godot? No, conmiseración de Lucky,  
miedo de Pozzo, domesticación,  
autoritario, posee comida. Estragón  
mendigante, pérdida de dignidad.

**Unidad 2.2: Reclamo del maltrato.**  
Reclamo a Pozzo del maltrato a Lucky.  
Pozzo simula que se va, se hace  
esperar. Vladimir quiere irse, no le  
soporta. Estragón ¿Por qué L. no  
deposita las maletas? Pozzo discurso  
que L. busca se apiaden y le conserven,  
fascista. L. llora.

**Unidad 2.3: Por apiadarse.**  
Se apiadan de Lucky, pañuelo, patada  
de L. a Estragón, un knouk, eunuco,  
bufón, esclavo. Pozzo se hace la  
víctima, llora y se controla. Vladimir  
sale y regresa.

**Unidad 2.4: Discurso.**  
Pozzo se hace atender servilmente de  
Estragón. Otro discurso de Pozzo sobre  
el tiempo.

**Unidad 2.5: Rebelión del esclavo.**  
Pozzo hace bailar y pensar a Lucky  
incoherente. Pozzo y Lucky salen,  
Vladimir y Estragón esperan que  
anochezca.

#### ACTO SEGUNDO

**ESCENA 5: Cuatro personajes.**  
Vladimir, Estragón.  
Entran Pozzo y Lucky.

**Unidad 5.1: Caída del poder.**  
Entran Pozzo ciego y Lucky  
enmudecido, chocan, caen, permanecen  
en el suelo. Estragón confunde a Pozzo  
con Godot. Vamos, no, Godot. Pozzo  
ruega ayuda, ocasión para aprovecharse  
de Pozzo y golpear a Lucky.

**Unidad 5.2: Empantanados.**  
Vladimir trata de levantar a Pozzo y  
cae, no puede levantarse, Estragón  
quiere dejarle, luego le da la mano y  
también cae. Estragón se duerme y  
sobresalta. Vladimir golpea a Pozzo  
que se calle, se separa.

**Unidad 5.3: Liberarse.**  
Temiendo por Pozzo Estragón le llama  
por otros nombres. Vladimir y Estragón  
logran levantarse. Pozzo ruega ayuda  
en el piso, V. y E. le levantan, vuelve a  
caer, le sostienen, Pozzo ciego hace  
preguntas. E. quiere soltarse enojado,  
Pozzo habla del tiempo.

**Unidad 5.4: Venganza.**  
Que Estragón despierte a Lucky, se  
aprovecha y patea en el suelo a Lucky,  
se lastima el pie, va patojeando,  
despierta a Lucky. Pozzo no recuerda  
de ayer.

**Unidad 5.5: Discurso del tiempo.**  
Pozzo recupera el equilibrio, ordena a  
Lucky levantarse y recoger el equipaje.  
Piden que baile y cante, éste está mudo.  
Pozzo discurso del tiempo. P. y L.  
salen, se les escucha caer fuera de  
escena.

### 2.3.4

#### ESCENA 3 Y ESCENA 6

REVISIÓN COMPARATIVA DE LOS  
DOS ACTOS POR TEMAS.  
EN DETALLE.

#### ACTO PRIMERO

##### **ESCENA 3: Tres personajes.**

Vladimir, Estragón.  
Muchacho.

##### **Unidad 3.1: Muchacho mensajero.**

Voz, entra el muchacho y pregunta por ¿Sr. Albert? Es Vladimir. Estragón le reprende, V. le defiende, E. se descompone, patojeando, zapato. Muchacho mensaje. Godot vendrá mañana.

##### **Unidad 3.2: Interrogatorio.**

Interrogatorio a muchacho, que tiene un hermano, que le pegan, cuida las cabras, sí señor... yo no sé... Le indican que transmita a Godot que sí les ha visto. Sale corriendo.

##### **Unidad 3.3: Estragón derrotista.**

Anochece bruscamente, Estragón deja los zapatos por pequeños, pie desnudo como Jesús, que ojalá le crucifiquen, derrotista, le recuerda a Vladimir traer una cuerda. Cuando intentó ahogarse, amigos ya 50 años y si se separaran ya no vale la pena. Telón.

#### ACTO SEGUNDO

##### **ESCENA 6: Tres personajes.**

Vladimir, Estragón.  
Muchacho.

##### **Unidad 6.1: Muchacho.**

Entra el mismo muchacho y pregunta por ¿Sr. Albert? Vladimir se anticipa y reconoce que Godot vendrá mañana. Preguntas y respuestas, que Godot tiene barba blanca y su hermano que vino está enfermo.

##### **Unidad 6.2: ¿Un sueño?**

Vladimir trata de atraparlo pero sale corriendo, el sol se oculta, se levanta la luna.

Vladimir filósofo.

Estragón se despierta y deja los zapatos.

##### **Unidad 6.3: Árbol y cuerda.**

Estragón pregunta si vamos lejos, Vladimir que no, Godot. El árbol, colgarse, cinturón de cuerda, prueban la cuerda, se rompe, se colgará mañana, si viene Godot salvados.

Vamos, no se mueven.

Telón.

## **CAPÍTULO 3**

**ACTOS, ESCENAS Y UNIDADES  
RELACIÓN ENTRE TEMAS Y ACCIONES  
REVISIÓN POR ESCENAS**

### 3.1

#### ACTO PRIMERO.-

#### ESCENA 1

RELACIÓN: TEMAS Y ACCIONES.

Vladimir y Estragón.

#### TEMAS POR UNIDAD

##### **Unidad 1.1: Juntos resistir el suicidio**

Reencuentro de dos miserables.

Vladimir y Estragón se lamentan de sus desgracias, se apoyan mutuamente para resistir al suicidio. Antes se justificaba lanzarse desde la torre Eiffel, ya es demasiado tarde. “Vale la pena esperar”.

##### **Unidad 1.2: El Salvador.**

El Salvador. La Biblia. Significado de la salvación del buen ladrón crucificado junto al Salvador.

¿Arrepentimiento de haber nacido?

¿Salvarse del infierno o de la muerte?

Ironía de la pobreza del poeta.

##### **Unidad 1.3: ¿Si no viene Godot?**

Desconcierto del tiempo y espacio.

Reconocimiento del público.

Desconocen el árbol seco, sitio de encuentro con Godot.

¿Abandonar la espera? No pueden.

¿Y si no viene Godot este día?

¿Y si vino ayer?, ¿estuvimos aquí?

Esperanza: volver mañana.

##### **Unidad 1.4: ¿Y si se cuelgan?**

Rito de pareja. Discusión

¿Sería mejor la separación! Coqueteo de reconciliación. ¿Colgarse del árbol?

¿Cuál va primero? Acobardarse justificándose. Esperar la respuesta de Godot. Rito de falso suicidio.

##### **Unidad 1.5: ¿Atados a Godot?**

¿Atados a Godot?

¿Su relación con Godot?

¿Qué le pidieron? ¿Qué les ofreció?

Se reconocen suplicantes.

¡Sus derechos rifados!

Resistir el hambre: nabo y zanahoria.

El exterior: Gritos.

#### ACCIONES POR UNIDAD

##### **Unidad 1.1**

Estragón sentado lucha por descalzarse. Entra Vladimir lo descubre y feliz intenta abrazarle, es rechazado. E. pide ayuda. V. se abrocha la bragueta, se quita el sombrero y lo sacude buscando algo. E. logra sacarse el zapato, busca en su interior.

##### **Unidad 1.2**

Vladimir se quita nuevamente el sombrero mientras Estragón estira los dedos del pie. V. al escuchar a E. tiene un arranque de risa, se reprime y queda con una sonrisa estática. E. se levanta y avanza cojeando a izquierda y derecha en gesto de mirar a lo lejos V. coge el zapato y lo suelta asqueado. E. regresa al centro del escenario, E. de espaldas.

##### **Unidad 1.3**

Estragón se vuelve, se adelanta y mira al público, luego al árbol sin hojas en medio de la soledad. Intentan irse, no pueden, la espera. Vladimir mira alrededor, se fija en el público, escarba en sus bolsillos, recorre agitado la escena. E. se sienta y se duerme, V. le sacude, E. despierta con sobresalto, soñaba, quiere contar, V. le silencia.

##### **Unidad 1.4**

Quieren separarse y no pueden, se disgustan y reconcilian. Vladimir sale del escenario, Estragón se levanta y le sigue hasta el límite, V. regresa, cruza el escenario, E. le toca, se abrazan y besan. E se aparta violentamente por el olor a ajo. Se acercan al árbol, miran la rama tratando de ahorcarse, desisten.

##### **Unidad 1.5**

Ritmo acelerado de réplicas, descanso. V. en acceso de risa se reprime. Quedan en actitud de escucha, tambaleantes, flácidos, mirándose los ojos, no es nada, se separan. E. hambriento pide a V. una zanahoria. Se oye un grito violento, se precipitan hacia afuera, E. recoge la zanahoria caída y el zapato, se abrazan refugiándose del peligro.

### 3.2

#### ACTO PRIMERO.-

#### ESCENA 2

RELACIÓN: TEMAS Y ACCIONES.

Vladimir y Estragón.

Entran Pozzo y Lucky

#### TEMAS POR UNIDAD

##### **Unidad 2.1: Amo y esclavo.**

Grito, entran Pozzo y Lucky ¿Será Godot? No. Vl. y Es. conmisceración de Lucky, miedo de Pozzo. Domesticación, Pz. autoritario, posee comida. Estragón mendigante, pérdida de dignidad.

##### **Unidad 2.2: Reclamo del maltrato.**

Reclamo a Pozzo del maltrato a Lucky. Pozzo simula que se va, se hace esperar. Vladimir quiere irse, no le soporta. Estragón ¿Por qué Lk no deposita las maletas? Pozzo fascista, discurso que Lk busca se apiaden y le conserven. Lk llora.

##### **Unidad 2.3: Por apiadarse.**

Se apiadan de Lucky, pañuelo, patada-peripecia, un knouk, eunuco, bufón, esclavo. Vl quiere que anochezca para irse. Pozzo se hace atender servilmente de Estragón. Es y Vl hacen preguntas a Pz, no les responde. Pz se hace la víctima. Vladimir urge orinar por su próstata. Discurso lírico de Pz sobre el tiempo.

##### **Unidad 2.4: Discurso.**

Es y Vl simulación de complacencia ante discurso de Pz, para premiarlos ordena a Lk divertirlos, Es se contagia, Pz se descontrola, pretende encontrar razones, le interrumpen, se hace rogar.

##### **Unidad 2.5: Rebelión del esclavo.**

Pozzo hace pensar a Lucky, quien declama sus incoherencias. El discurso vacío. Pozzo y Lucky parten, Pz habla del castillo. Vladimir y Estragón esperan que anochezca, fingían que no les conocían, repetición del día. Esperan.

#### ACCIONES POR UNIDAD

##### **Unidad 2.1**

Pozzo conduce a Lucky con una cuerda al cuello, quien le obedece como autómata. Es y Vl respetuosos. Pz bebe, come con voracidad, fuma su pipa. Es y Vl examinan la herida de Lk en el cuello. Es mendiga los huesos de Pz. Vl furioso.

##### **Unidad 2.2**

Vl señala a Lk, Pz vacía la pipa, se levanta, mano al corazón. Es tira los huesos. Pz se sienta, enciende la pipa. Miran al cielo. Es rodea a Lk. Pz prepara su discurso. Vl y Es imitan la carga de Lk. Discurso de Pz. Lk Lloro.

##### **Unidad 2.3**

Pz da un pañuelo a Es y Vl, se disputan, Lk da una patada a Es quien recorre la escena cojeando, Es escupe a Lk. Vl mira el cielo impaciente. Lk y Pz sin sombreros, cabellera y calva. Pz es recriminado, llora y se controla. Vl sale y regresa. Pz sin látigo, caen zapato y sombrero de Es y Vl. Gestos demagógicos de Pz.

##### **Unidad 2.4**

Vl recoge su sombrero, Pz agradece la adulación de Vl y Es. Pz sentado recoge el látigo. Pz ordena bailar a Lk, Es lo imita para que continúe. Pz pierde el pulverizador, los tres se descubren y buscan, Es lo encuentra, se calan los sombreros. Vl coloca el sombrero a Lk para que piense.

##### **Unidad 2.5**

Lk declama con monotonía. Atención de Es y Vl, abatimiento y asco de Pz. Agitación de Es y Vl, sufrimiento de Pz. Tiran de la cuerda, se lanzan sobre Lk, Vl le quita el sombrero, Lk calla y cae, Pz le pateo, le levantan, Pz pierde su reloj. Pz y Lk parten, Lk cae tras bastidores. Es cojeando.



### 3.3

#### ACTO PRIMERO.-

#### ESCENA 3

RELACIÓN: TEMAS Y ACCIONES.

Vladimir y Estragón.

Muchacho.

#### TEMAS POR UNIDAD

##### **Unidad 3.1: Muchacho mensajero.**

Una voz, es el muchacho que temeroso pregunta por ¿Sr. Albert? asiente Vladimir, Estragón le reprende, V1 le defiende, Es se siente desgraciado, se aísla.

##### **Unidad 3.2: Interrogatorio.**

Muchacho trae el mensaje de Godot, Vladimir cree reconocerlo, que mañana vendrá Godot, V1 interroga al muchacho, que tiene un hermano a quien le pegan, cuida las cabras, si señor... yo no sé... Le indican que transmita a Godot que sí les ha visto.

##### **Unidad 3.3: Estragón derrotista.**

Anochece bruscamente, Estragón deja los zapatos por pequeños, pie desnudo como Jesús, que ojalá le crucifiquen, derrotista. Frío, le recuerda a Vladimir traer mañana una cuerda. Recuerda cuando intentó ahogarse, amigos ya 50 años y si se separaran ya no vale la pena.

#### ACCIONES POR UNIDAD

##### **Unidad 3.1**

Estragón y Vladimir giran hacia dónde ha salido la voz. Entra el muchacho, V1 y Es le interrogan a la vez, M se acerca obligado sin saber a quién responder, E le zarandea, E se desencaja, patojeando se sienta y va a descalzarse.

##### **Unidad 3.2**

El muchacho transmite su mensaje, responde al interrogatorio de Vladimir. Recibe el mensaje para Godot y sale corriendo.

##### **Unidad 3.3**

Sale la luna. Estragón se levanta, se dirige hacia Vladimir con los zapatos en la mano, los suelta. V tira de él, E primero cede luego se resiste por cuatro ocasiones obligándole a salir, hablan de irse pero no se mueven.

Telón.

### 3.4

#### ACTO SEGUNDO.-

#### ESCENA 4

RELACIÓN: TEMAS Y ACCIONES.

Vladimir y Estragón.

##### TEMAS POR UNIDAD

##### **Unidad 4.1: Repetición del ciclo.**

El mismo sitio, zapatos, sombrero en el piso, árbol con hojas. Vladimir entra vivamente, recorre, canta: un perro... cruz blanca... los otros perros... Entra Estragón golpeado, mal genio, que no le toquen. Se abrazan, que diez le han golpeado.

##### **Unidad 4.2: Fantasía cadavérica.**

Estragón ha olvidado todo, del árbol y colgarse, de Pozzo y Lucky, luego recuerda el golpe y los huesos. Estragón con otro carácter, menos sumiso, pide que debieran matarle. Estragón y Vladimir incapaces de callarse. Murmullos de todas las voces muertas, largos silencios, cadáveres, osamentas, carnicería.

##### **Unidad 4.3: ¿Sueño?**

Reconocen el cambio del árbol, crecidas las hojas en una noche ¿Será otro sitio? ¿Lo soñaron? Y la patada, inspeccionan la pierna, otros zapatos, esperar o marcharse. Nabos, rábanos, probarse los zapatos.

##### **Unidad 4.4: Juegos.**

Vladimir acuna infantilmente a Estragón, se duerme. Despierta sobresaltado. Vamos, no, Godot. Esperar la noche para partir. Estragón dice adiós, VI no le hace caso. Juegan con el sombrero de Lucky y los suyos.

##### **Unidad 4.5: Piedad de Dios.**

Juegan a Pozzo y Lk, Estragón sale. Vladimir le llama, Estragón regresa asustado, que vienen. Quieren huir, E. se choca contra el telón del fondo, se esconden tras el árbol. Juegan a injuriarse, se abrazan, Estragón: Dios piedad de mí.

##### ACCIONES POR UNIDAD

##### **Unidad 4.1**

Entra VI, observa, recorre la escena, detiene lateral derecho, mira a lo lejos, canta en grito, dirige lateral der. Entra Es izquierda cabizbajo, VI quiere abrazarlo, es rechazado, se abrazan, le han pegado, no sabe por qué.

##### **Unidad 4.2**

Esperan, miran el árbol. Es no recuerda de ayer, necesitan hablar para no escuchar todas las voces muertas. Sólo se puede esperar. Cuando se piensa se oye. ¿De dónde vienen esos cadáveres?

##### **Unidad 4.3**

Sorpresas: el árbol con hojas. VI intenta recordarle a Es el ayer, Es está agotado, VI le toma la pierna, la otra, está herido, no sabe donde están sus zapatos, VI le indica, Es los toma, no son suyos, VI los arroja. Esperan, no hay zanahorias, VI intenta calzar a Es, tambaleantes recorren el escenario, están grandes, Es se sienta donde el inicio del 1er A.

##### **Unidad 4.4**

Es en posición uterina quiere dormir, VI le canta arrullándole, Es duerme, VI le cubre y camina con frío, Es despierta sobresaltado, VI corre, le abraza, le conduce, Es se cansa, VI le quita su chaqueta y reemprende el ir y venir, descubre el sombrero de Lk, juego de sombreros. VI maniquí.

##### **Unidad 4.5**

Juegan a Pozzo y Lk, Es sale precipitadamente, VI recorre el escenario, Es vuelve, que vienen, VI le abraza, al fin. Correrías, Es choca contra el telón del fondo, cae, se esconden tras el árbol, espalda contra espalda, corretean como payasos, hacen el árbol, el 4.

### 3.5

#### ACTO SEGUNDO.-

#### ESCENA 5

RELACIÓN: TEMAS Y ACCIONES.

Vladimir y Estragón.

Entran Pozzo y Lucky

#### TEMAS POR UNIDAD

##### **Unidad 5.1: Caída del poder.**

Entran Pozzo ciego y Lucky enmudecido, chocan, caen, permanecen en el suelo. Estragón confunde a Pozzo con Godot. Vl le corrige. Pozzo ruega ayuda, ven la ocasión para aprovecharse de Pozzo y desquitarse de Lucky.

##### **Unidad 5.2: Empantanados.**

Vl y Es filosofan sobre el tiempo y la locura. Vl decide ayudar a Pz pero al contrario es él quien también cae. Es intenta abandonarles pero regresa. Pz ofrece dinero, Vl ofrece irse juntos y ya no volver, los intereses de Es le convencen, intenta ayudar y también se ve arrastrado a la inmovilidad.

##### **Unidad 5.3: Liberarse.**

VLy ES se portan violentos, luego se arrepienten del maltrato a PZ y tratan de reanimarlo, ES le llama con nombres bíblicos. Se recuperan, Pozzo ciego hace preguntas. ES confunde el crepúsculo con el amanecer, quiere soltarse cansado.

##### **Unidad 5.4: Venganza.**

PZ habla de su ceguera y la falta de noción del tiempo. Piden a Es que despierte a LK, ante su temor PZ le envalentona a darle de patadas, ES comprueba que respira y despierta a golpes a Lucky, ES se lastima.

##### **Unidad 5.5: Discurso del tiempo.**

Pozzo no recuerda el día de ayer, recobra el equilibrio. PZ otra vez autoritario hace cargar a LK la inútil maleta de arena. VL pide que LK cante, está mudo. Pozzo filosofa sobre el tiempo, el nacimiento sobre una tumba y la muerte. P. y L. salen. VL también filosofa sobre si la vida es sueño.

#### ACCIONES POR UNIDAD

##### **Unidad 5.1**

Entran Lucky cargado y conducido por Pozzo con una cuerda, chocan, caen, permanecen inmóviles en el suelo, Pz no puede levantarse, se retuerce y gime. Vl y Es dudan entre irse, ayudarle interesadamente o caerle a Lucky a golpes.

##### **Unidad 5.2**

Vladimir trata de levantar a Pozzo y cae, no puede levantarse, Estragón quiere dejarle, regresa, luego le da la mano y también cae, permanece acostado plácidamente.

Estragón se duerme y despierta sobresaltado por los gritos de Pz.

##### **Unidad 5.3**

Vladimir golpea a Pozzo que se calle, Pz se aleja arrastrándose y dando gritos de dolor, se desploma.

Temiendo por PZ, ES y VL le llaman. Vladimir y Estragón logran levantarse sin esfuerzo. Pozzo ruega ayuda en el piso, V. y E. le levantan, vuelve a caer, le sostienen. Lk en el suelo.

##### **Unidad 5.4**

Es se aprovecha y arremete en el suelo a patadas a Lucky, se lastima el pie, va cojeando, se sienta, intenta quitarse los zapatos, renuncia, se contrae en cuclillas, duerme.

##### **Unidad 5.5**

Pozzo ordena a Lucky levantarse y recoger el equipaje, deja la maleta varias veces para pasarle el látigo y la cuerda. Se ponen en marcha, PZ se detiene, LK cae con todo, VL le levanta a patadas imitando a PZ, LK recoge el equipaje. PZ y LK salen, se les escucha caer fuera de escena. VL despierta a ES que intenta descalzarse y vuelve a adormecerse.

### 3.6

#### ACTO SEGUNDO.-

#### ESCENA 6

RELACIÓN: TEMAS Y ACCIONES.

Vladimir y Estragón.

Muchacho.

#### TEMAS POR UNIDAD

##### Unidad 6.1: Muchacho.

Entra el mismo muchacho y pregunta por ¿Sr. Albert? Vladimir se anticipa al mensaje y reconoce que Godot vendrá mañana. Preguntas y respuestas, Godot tiene barba blanca, tal vez fue su hermano quien vino ayer y está enfermo.

##### Unidad 6.2: ¿Un sueño?

Vladimir intenta detenerlo sin resultado, quedan otra vez solos. El sol se oculta, se levanta la luna. Vladimir filósofo. Estragón despierta.

##### Unidad 6.3: Árbol y cuerda.

Estragón quiere irse lejos, Vladimir que no pueden esperar por Godot, teme ser castigado. El árbol, colgarse, no pueden, se colgarán mañana, pero si viene Godot serán salvados.

Deciden irse pero no se mueven.

#### ACCIONES POR UNIDAD

##### Unidad 6.1

Vladimir va y viene agitado, se detiene en el lateral izquierdo, entra el muchacho por la derecha. Interrogatorio, VI avanza, el muchacho retrocede.

##### Unidad 6.2

VI da un brusco salto tratando de atraparlo pero el muchacho escapa como una flecha. VI permanece inmóvil. Estragón se despierta, se descalza y deja los zapatos.

##### Unidad 6.3

Es se dirige al exterior, VI le detiene. Observan el árbol, Es arrastra a VI hacia el árbol, quedan inmóviles ante él, la solución de colgarse, Es se saca la cuerda que usa como cinturón, se cae el pantalón, prueban la cuerda, se rompe. VI se quita el sombrero, el de Lk, pasa la mano, se lo cala, Es se sube los pantalones. Telón.

## CAPÍTULO 4

### **DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA EN *ESPERANDO A GODOT***

#### **4.1**

#### **EL TEATRO COMO OBRA POÉTICA DE ACCIÓN. DIFERENCIA ENTRE TRAGEDIA Y COMEDIA.**

Aristóteles en *La Poética*, no utiliza el concepto moderno de Teatro. En su época, utiliza el concepto de Drama para aplicar a las obras poéticas que se representan a través de la acción de los hombres. Partiendo del origen de la palabra *dran* (δρᾶν) que significa acción, el obrar de los hombres, de allí *dramata* (δράματα) o drama. Diferencia así dentro de la poética, por un lado, aquellas obras exclusivas de la palabra como poesía y épica; por otro, dentro del drama, aquellas en las que interviene la acción como tragedia y comedia. Además realiza otra diferenciación cuando integra épica y tragedia distanciándolas de la comedia, al considerar desde el punto de vista moral que estas obras tienen por objeto la presentación de hechos realizados por hombres mejores que los normales, mientras que en la comedia se ridiculiza a hombres peores que los normales. Otro rasgo que diferencia tragedia de comedia está en sus orígenes, los cantos fálicos y los entonadores de ditirambos, cuando el poeta instruía en persona al coro.

En la pieza satírica los actores aparecían vestidos de macho cabrío *tragoz* (τραγοζ) como los secuaces de Dionisos. De ahí que *tragwdia* (τραγωδία) o tragedia, signifique cantos de macho cabrío.

La tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y, desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a su majestad. (Aristóteles, 1945, p. 7) 9\*.

Otra respuesta frente a esta diferenciación de género entre tragedia y comedia es el primer punto de ruptura de la dramaturgia clásica con el nuevo teatro, incluido *Esperando a Godot*. Encontramos que en el origen del teatro, fue común el carácter satírico de comedia y tragedia, para luego cada género tomar una cualidad específica. ¿Qué fuerza ideológica motivó esa evolución de género dramático para diferenciarlos? ¿En la modernidad cómo se presenta esta distinción? ¿Obedece a la estructura emocional del ser humano y a la función social de la psicología colectiva? Sartre (1987), nos habla en *Bosquejo de una teoría de las emociones* que la emoción es la toma de conciencia de un cambio fisiológico provocado por un estímulo externo; que primero se produce el cambio fisiológico y luego la emoción, en el complejo mundo afectivo del ser humano. Desde esta perspectiva, en Aristóteles aparecen como estados emocionales básicos: la risa en la comedia, emparentada con la borrachera, la desinhibición de represiones, la burla a la autoridad dominante; y la catarsis en la tragedia, un estado de purificación, estado intermedio entre la conmiseración y el miedo. Así, la risa, se manifiesta como expresión de un estado de olvido de la realidad; y la *kátharsis* (καθάρσιν) *kaqarsin*, extraído de la tragedia el término catarsis es introducido en el psicoanálisis, en la catarsis se busca alivio frente al horror de la existencia, en ese entonces una existencia de guerra, esclavitud, muerte y pérdida de libertad; en este sentido la adaptación que hace Sartre de *Las troyanas* de Eurípides.

Pero la evolución del teatro en la modernidad nos depararía una ruptura: *Esperando a Godot* como drama, conserva el sentido aristotélico de acciones de los hombres, pero en una fusión de géneros: comedia y tragedia. Rasgo de eclecticismo contemporáneo, fusión de opuestos y contradictorios. Fusión no en el sentido de tragi-comedia, como ambigüedad y ridiculización, sino en la búsqueda del anti-teatro, teatro de la incoherencia o teatro del absurdo.

El estado de purificación de la catarsis trágica ha dado paso al sentimiento de angustia existencial, y la sátira de la comedia al humor negro. Nos reímos del sufrimiento y desconcierto de un ser humano caído en soledad, nos vemos reflejados en su vanidad; pretendido amo del mundo, vilipendiado por una realidad enajenante que ha extirpado su libertad. Si bien Aristóteles desarrolla su dramaturgia centrada específicamente en la tragedia, elementos de ella aparece en el *Nuevo teatro*, en tanto fusión de tragedia y comedia; la crítica a los principios tradicionales del teatro, la deconstrucción de su estructura, ha dado obras innovadoras. *Esperando a Godot*, en cuanto drama propone una nueva poética del lenguaje y de las acciones de los hombres.

## 4. 2

### **SOBRE ARTE Y CREATIVIDAD**

En griego la palabra *tecnaiz* (τεχναιζ) designaba el concepto de arte y técnica en una misma significación, lo que no deja de ser fundamental, esto nos recuerda un principio del budismo zen que Gropius aplicó en la escuela de diseño de la Bauhaus: “desarrollad una técnica infalible y luego poneos a merced de la inspiración”. En la antigüedad y en las culturas orientales la idea de arte nació indisolublemente unida a la técnica y viceversa, conformando una unidad indicotomizable; de ahí que todo intento de divorciarlas conduce a corromper este principio. Técnica y arte son procedimiento y sensibilidad en la producción, en la antigüedad el arte no se consideraba de otro modo, como era arte la técnica de producir embarcaciones, lo mismo aplicable al arte de la cítara y la flauta, a la danza, poesía y las obras con colores y figuras, como nos dice Aristóteles en su *Poética*.

Aristóteles insiste en que partiendo de las facultades innatas de la propia naturaleza humana, contenida en los principios de *imitación*, *armonía* y *ritmo*, se dio origen a las reproducciones por imitación. Siendo que el término *reproducciones por imitación* viene a ser el equivalente de creatividad humana materializada en el objeto de arte. Diferenciando el mundo de las cosas naturales del mundo de las cosas artificiales, la creación humana viene a ser el artificio (del latín *ars* arte y *facere* hacer) y el autor su artífice.

En las cosas naturales encontramos el origen de las cosas artificiales, la frase de Antonio Gaudí de “original significa retornar al origen” es contundente, además que el diccionario describe el término de la misma manera. La creación humana tiene su origen en la imitación de lo natural, es reproducción por imitación, reproducción de lo natural convertido en artificio, en artificial. Lograr que en la creatividad se integren ritmo y armonía como principios universales, exige una gran pasión, la pasión del arte. Así, Aristóteles da esta definición de la obra trágica:

Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza. (Aristóteles, 1945, p. 8) 10\*.

Nos dice que acción y deleite del lenguaje son la sustancia de la obra dramática, a su vez dirigida a alcanzar un estado emocional o espiritual de purificación. La reproducción imitativa, o acto creador, es imitación a través de actores de las acciones heroicas contenidas en la mitología de una cultura. En *Esperando a Godot* no hay las acciones grandiosas que exige la tragedia. Escrita apenas finalizada la segunda guerra mundial, habría podido tomar como tema las acciones heroicas y desgarradoras de esta contienda, al contrario, las acciones de sus personajes siendo pueriles expresan el sentimiento de vacío existencial luego de una guerra inútil para una población sacrificada. El lenguaje, aspecto sobre el que volveremos cuando lo tratemos específicamente, deja de ser exclusivamente literario para transformarse en gestual, introduce la pantomima y la expresión del cuerpo como valores preferenciales. Podemos reconocer en sus personajes una adaptación de la genial creación de Chaplin cuando desprovisto de la palabra utiliza al gesto como lenguaje. También ya Bertolt Brecht había reconocido en Chaplin lo innovador de su aporte al teatro de inicios de siglo.

### **4.3**

#### **LAS SEIS PARTES DE LA TRAGEDIA**

Como vimos, según Aristóteles tres son las facultades creativas de la naturaleza humana: *reproducción imitativa*, *ritmo* y *armonía*. Las que han dado origen a la



tragedia como una composición de seis partes o elementos integrados y diferenciables entre sí. Entre los cuales, acción y métrica de la palabra forman parte del *ritmo*, y el coro de la *armonía*, entendida como melodía. He aquí un esquema de las seis partes de la tragedia, construido a partir del texto de Aristóteles. (1945, Poética, p. 9) 11\*:

## **A.. OBJETO**

### **De la reproducción imitativa.-**

#### 1 - Trama o argumento de acciones.-

La acción es parte del ritmo.

Reproducción imitativa de acciones.

Peculiar disposición de las acciones.

#### 2 - Carácter ético.-

Personajes. Actores. Agentes de la acción.

#### 3 - Ideas.-

Pensamiento.

Carácter e ideas son naturales causas de la acción.

## **B.. MEDIOS**

### **Con qué se reproduce imitativamente.-**

#### 4 - La palabra. Recitado o dicción.-

Composición métrica, como parte del ritmo.

Lo que los actores descubren o piensan.

#### 5 – Armonía. Composición melódica.-

El coro. Canto.

## **C.. MANERA**

### **De imitar.-**

#### 6 - Espectáculo.- Bello de ver, deleite.

El cuadro es interpretación personal, manteniendo fidelidad del original. La referencia a la métrica como parte del ritmo lo menciona en otro acápite (Aristóteles. 1945. p. 5) 12\*, y la acción como parte del ritmo se deduce de la referencia que hace al inicio (Aristóteles. 1945. p. 2) 13\*, donde ubica a la danza como ritmo sin armonía, es decir sin melodía. Tragedia y comedia, ambas resultado de la composición de *ritmo*, *armonía* y *métrica*. Se deduce que la expresión corporal de la danza es análoga a la acción corporal del drama, ambas formas de expresión del *ritmo*.

Ya vimos que la reproducción imitativa viene a ser la propia creación de la obra dramática, así Aristóteles clasifica los elementos dentro del objeto, los medios y la manera de la reproducción imitativa. Se entiende el objeto como el QUE se trasmite, los medios COMO se trasmite, y la manera el ESTILO de la obra. Simplificando tendríamos los seis elementos, o partes de la reproducción imitativa, de esta forma:

#### **OBJETO - EL QUE**

- 1 La trama de acciones. Ritmo.
- 2 Los caracteres, los personajes éticos.
- 3 La idea, el contenido, ideología.

#### **MEDIOS - EL COMO**

- 4 La palabra, composición métrica. Ritmo.
- 5 Armonía, composición melódica, canto.

#### **LA MANERA – EL ESTILO**

- 6 Espectáculo. Estilo.

## **4. 4**

### **LA TRAMA DE ACCIONES - RITMO.**

#### **4.4.1**

#### **UNIDAD DE ACCIÓN, TIEMPO Y ESPACIO.**

Respecto a la conocida referencia aristotélica de la unidad de tiempo, espacio y acción; encontramos que centra su estudio específicamente en la unidad de acción, a la que considera el alma misma de la tragedia, contenida en el *mythos* (μῦθος) traducido indistintamente como mito, argumento, fábula, trama de acciones. Sobre la unidad de tiempo dedica una corta referencia:

La tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido. (Aristóteles, 1945, p. 8) 14\*.

Es decir, la acción describe el momento clímax del conflicto, en el día fatídico, cuando se produce el desenlace, en un día o excederlo poco, en sus propias palabras. Sobre la unidad de espacio no se encuentra referencia en su Poética, pero era parte de la tragedia griega representar el escenario en las gradas del palacio, un solo escenario, puesto que las acciones se desarrollaban en un solo día.

En *Esperando a Godot*, la unidad aristotélica de tiempo, espacio y acciones se presenta en sus peculiaridades. La unidad de acción se construye de otra manera, no es el entramado de la intriga, sería más bien la anti-intriga, un suspenso básico que nunca se resuelve, la espera de un Godot que nunca llega. Igual recurso utilizó Ionesco cuando el público armó un berrinche indignado esperando *La cantante calva* que nunca aparece en la obra. Este ritmo exacerba la tensión del público que siempre está a la espera de algo nuevo en escena, de ahí el éxito de lo catastrófico o espectacular, el *deus ex machina* en el teatro griego, el dios que desciende de la máquina como recurso forzado para concluir la obra. Así, mantener un suspenso permanente sin que llegue a agotarse, o agotado provocar en el público su reacción violenta, es otra manera de trabajar las acciones.

La unidad de acción se resuelve construyendo un teatro de lenguaje corporal y del espacio, es la acción del cuerpo en un espacio definido, real, concreto; en este sentido vinculado con la danza y la pantomima. Así en la Revue d'Esthetique, (1990. Dufrenne. p. 349) \*15, Walter Asmus, asistente de puesta en escena, refiere que en el montaje de *Esperando a Godot* que dirigió el propio Beckett en Alemania el año 1975, el autor dio a los actores la recomendación de que se moviesen como si ejecutasen un ballet, marcando el sentido de las acciones y las relaciones de los personajes, las que debían llevar una evolución no puramente formal, sino también expresiva, de los sentimientos de los personajes, los unos hacia los otros.

Por otro lado el entramado de acciones se construye organizando la obra en dos actos que se repiten en su armadura, divididos cada uno en tres escenas similares. Si bien en la obra publicada no aparece la división en escenas, estas son muy claras en la obra,

cada acto reproduce el mismo esquema en tres escenas: escena 1- Estragón y Vladimir; escena 2- además de los mismos personajes entran y salen Pozzo y Lucky; escena 3- habiendo quedado solos Estragón y Vladimir, entra y sale el muchacho mensajero, quedan al final de cada acto nuevamente solos los dos personajes.

Respecto a la unidad de tiempo y espacio *Esperando a Godot* se ajusta al esquema aristotélico. La obra se desarrolla en un día que se repite en su estructura fundamental, repetición que nos hace pensar en un indefinido día del antes y el después. El espacio es el mismo, un segmento de carretera en el campo desolado, nada más que un árbol y una piedra. El único cambio en el espacio entre un día y otro es el aparecimiento de algunas hojas en el raquítico árbol. Esta unidad aristotélica de tiempo y espacio: las acciones resueltas en un solo día en un mismo espacio, ya la encontramos anticipadamente en la innovadora obra de Sartre, *Huis clos - A puerta cerrada*, presentada en 1944, que marcó su influencia en varios autores, la estructura de un mismo día en un mismo lugar la encontramos también en *La cantante calva* de Ionesco, en *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Williams, en *Quien teme a Virginia Wolf* de Albee, ampliándose a dos días en *El amante* de Pinter. El tiempo no recurre a la irrealidad del artificio de un pasado y un futuro en escena, sino a la realidad de ese tiempo presente, el del escenario, a un aquí y ahora. Tal parece que la realidad de un presente concreto, fugaz e irrepetible como son los sucesos fatídicos, la imposibilidad de una marcha atrás, es una permanencia de principio en el arte dramático desde sus orígenes. La innovación del “*Nuevo Teatro*” fue haberlo rescatado de su origen, puesto que el teatro tradicional lo había olvidado recurriendo a la falsa apariencia del tiempo que transcurre en etapas, en épocas, presentadas en actos sucesivos. La propuesta es concentrar, reducir la extensión de la obra, presentar la realidad del teatro como “otra realidad”, nueva, presente, ya no como la representación o reflejo de la realidad externa.

La trama de acciones, considerada por Aristóteles el alma de la tragedia, encuentra otra solución más allá de la estructura clásica de inicio, nudo y desenlace en el proceso de los actos. Fue aporte ya anticipado de Brecht, en sus obras cada acto tiene estructura propia y puede funcionar como pequeña obra independiente.

*En Esperando a Godot* encontramos este sistema, el segundo acto es versión repetida del primero, se podría incluso alternar el orden de los actos y se tendría otra lectura de la obra. Cada acto puede funcionar independientemente, lo mismo sucede con cada escena que tiene su vida propia, su nudo y su desenlace. Tal vez por esto la obra resultó para parte del público aburrida, es una repetición de historias que podrían no tener fin, hasta que cada individuo se levante y salga del teatro satisfecho o saturado, en su personal momento. El resto del público, dependiendo del valor de la actuación, permanecerá descubriendo nuevas posibilidades.

*En Esperando a Godot*, otro elemento en la peculiar organización de las acciones es la descripción minuciosa que hace el autor de los desplazamientos de los actores en el espacio, de los gestos corporales, la entonación de la voz, las acciones con los objetos, que han sido reducidos a lo mínimo, y acciones entre los actores. Habiendo incluso Beckett, en el montaje de otra obra, *Los días felices*, detallado gráficamente los movimientos de forma casi milimétrica del actor que permanece escondido tras el montículo de tierra que envuelve a la actriz ¡y que no lo ve el espectador! Esta técnica de descripción de las acciones hizo que los actores, en la dirección de Beckett de *Esperando a Godot* en Alemania 1975, (1990. Dufrenne. p. 350) 16\*, reaccionaran contra lo que veían un empobrecimiento de su libertad de actuación, luego reconocieron que encontrar la manera de resolver la comunicación a través de la actuación dentro de ese margen, les permitió descubrir otras posibilidades expresivas.

La descripción que hace el autor de las *acciones* se desarrolla de forma paralela al tratamiento del tema de cada escena expresado en la *palabra* de los actores. En el tercer capítulo de esta tesis se ha desarrollado en cuadros esquemáticos los temas paralelos a la descripción de las acciones en las diversas escenas de la obra. Como efecto de esto, el espectador obtiene una doble percepción del proceso: por una parte la imagen *visual* de las acciones, y por otra la *audición* de la palabra incluyéndose gruñidos, bostezos, gritos, susurros, discursos vacíos y canto. No siempre vienen a coincidir el cuadro de las acciones con el cuadro de la palabra, desprendiéndose de esto un ritmo paralelo de coincidencia o de autonomía, que da diversidad a la obra, otro recurso técnico en la dramaturgia de Beckett.

Respecto al *ritmo*, para Aristóteles elemento central de la reproducción imitativa, presente tanto en la estructura de las acciones como en la composición de la palabra, adopta en la obra una secuencia de acciones y silencios que marcan el suspenso, simbolizando la espera, verdadero contenido de la obra.

#### 4.4.2

#### **PERIPECIA, RECONOCIMIENTO Y PASIÓN.**

Para Aristóteles, la construcción de la trama de acciones utiliza tres recursos dramáticos: *peripecia*, *reconocimiento* y *pasión*. Entendida la peripecia como el cambio de fortuna del personaje a lo opuesto, de buena a mala o viceversa, pero como consecuencia de la propia acción del personaje, por sus errores, éste en su esfuerzo por alcanzar algo logra lo contrario de lo que se había propuesto. Reconocimiento es el cómo vuelven a identificarse los personajes, que habiendo perdido identidad llegan a reconocerse a través de señales, que pueden ser una carta, un rasgo corporal, una cicatriz, una frase familiar, una facultad especial. El falso reconocimiento es en cambio, cuando el público conocedor de los entretelones de la historia, cree que se van a reconocer los personajes por alguna señal que los pone en peligro o en salvación, sin que esto llegue a suceder, convirtiéndose en recurso de suspenso. El espectador es conducido a creer imaginar el devenir de la obra, conducido a una trampa. El otro recurso, la pasión, es el juego de emociones, la situación dolorosa que conmueve al espectador, como el abandono de un niño, la ceguera de una persona, la tortura; intencionalmente más fuerte cuando es inmerecida por parte de quien la recibe.

En *Esperando a Godot*, sin ser una tragedia, aparecen estos recursos de la imaginaria ancestral. La peripecia en el continuum de la obra es la espera inútil, los personajes se esfuerzan por resistir y volver cada tarde al sitio del encuentro, lo trágico, con la conciencia de que Godot no vendrá, aparentando una esperanza, sin otra opción, sin poder marcharse a otras tierras, sin poder dejar de venir. Es el esfuerzo inútil, el sin sentido de querer conseguir algo con la conciencia de que no es posible, es querer algo y conseguir nada, sabiendo que es un esfuerzo inútil.

Se manejan también otras peripecias menores pero de fuerza dramática que ayudan a sostener la obra, como la patada que recibe Estragón al querer enjugar las lágrimas con un pañuelo, apiadándose del esclavizado y magullado Lucky; en otra, cuando tratando de dar la mano a los congéneres atrapados en el suelo, caen en un imaginario magma pantanoso; de igual manera, al tratar de ahorcarse, se rompe la cuerda. También aparece el falso reconocimiento en la segunda escena, al momento de la entrada sorpresiva de Pozzo y Lucky, cuando Estragón cree reconocer en Pozzo a Godot, más no así Vladimir; recurso útil para crear en el espectador la falsa idea de la llegada de Godot, para luego desvirtuarla. Reconocen también Vladimir y Estragón el lugar del encuentro en el árbol como señal, a pesar del desconcierto de las hojas nacidas en el esquelético árbol del día anterior. Desconcierto y reconocimiento van de la par, Vladimir intenta reconocer si no se han equivocado de día auscultando alrededor y mirando al público en quien reconoce caras felices y en situación parecida Estragón reconoce una turba.

La pasión, el phatos (πῆατος), es la emoción, el uso de recursos que lleguen a la sensibilidad, de lo que se deriva el patetismo o la sensiblería exagerada cuando se abusa de éste, adquiere en la obra un carácter existencial, no es trágico morir, sino estar atado a permanecer vivo. Vladimir y Estragón son amigos desde hace cincuenta años, desde que Vladimir salvó a Estragón de morir ahogado en su intento de suicidio, lamentan no haberse lanzado de la torre Eiffel tomados de la mano hace ya varios años, cuando valía la pena, ahora se mantienen mirando el árbol para colgarse, como un escape, reconocen que es demasiado tarde en sus vidas y ya no les queda más remedio que esperar, simbólicamente, la llegada del Salvador, tal vez con él esta noche duerman y se alimenten cálidamente. Están condenados a un purgatorio, allí donde ni siquiera pueden terminar con sus vidas, en el limbo de la existencia. Podrían seguir el ejemplo de Pozzo y Lucky, convertirse en amo y esclavo, juegan a hacerlo, pero son los extremos, prefieren permanecer en el medio, como individuos normales, similares en su miseria.

## 4.5

### LOS CARACTERES.

#### CARÁCTER ÉTICO DE LOS PERSONAJES.

Para Aristóteles, caracteres e idea son las naturales causas de la acción. En la Tragedia vienen los caracteres de los personajes o la caracterización en segundo lugar en importancia luego de la trama de acciones. Vladimir y Estragón permanecen en escena los dos actos, mientras Pozzo y Lucky entran y salen en la segunda escena de cada acto, a su vez el muchacho mensajero entra brevemente y sale al final de los dos actos. El esquema de la presencia de los personajes se repite exactamente en los dos actos, sus entradas y salidas siguen el mismo patrón.

Vladimir y Estragón pueden ser interpretados como una pareja, Vladimir es el lado femenino cuida y alimenta a su compañero Estragón quien vive en continuo desconcierto. Ambos se necesitan mutuamente para sobrellevar su existencia a pesar de vivir permanentemente disgustándose y reconciliándose, en rito de pareja ¿Por qué estos personajes no fueron contruidos como marido y mujer?, podríamos preguntarnos. Es reiterativo en los relatos y obras de Becket el individuo solitario, alejado de familia y sociedad, ya en *Molloy*, primera obra de su trilogía novelesca, anticipa la presencia de dos solitarios que se conocen en la aridez de un páramo. En *Esperando a Godot* se juntan igual dos solitarios que se necesitan mutuamente, aun cuando cada noche se separan para volver a encontrarse a la tarde siguiente, lo que acentúa aún más su soledad. De presentarse ellos de manera manifiesta como marido y mujer, se vería opacado el sentido de la soledad del individuo en la pareja que aparentemente ha resuelto su soledad. De esta otra manera, tratándose de dos individuos del mismo sexo que reproducen actitudes masculinas y femeninas sin que se entiendan como homosexuales, se nos remite a la pareja heterosexual en igual condición de soledad.



Sin mediar el amor sexual, tema recurrente y eterno de la literatura, vemos el valor de la ternura, la caricia, la solidaridad, el acompañamiento, como paliativos de la soledad. Esa búsqueda de estar en pareja para sobrellevar la existencia, un impulso más allá de la sexualidad, es un sostenerse para sobrevivir, similar al aferrarse del ahogado.

Sobre el carácter ético, los personajes mantienen la estabilidad aristotélica del carácter. Cada uno es el arquetipo de una personalidad diferente que se mantiene constante en la obra, a pesar de que los cuatro personajes son hombres viejos, achacosos, calvos o de abundante cabellera blanca, lo que en cambio tendería a unificarlos. Vladimir, enfermo de la próstata necesita ir constantemente a orinar y le reaparecen expresiones crispadas de su enfermedad. Estragón, enfermo permanente de sueño y hambre atrasada, pierde conciencia de su realidad y confunde sueño con vigilia. Ambos miserables, de ropaje raído, hambrientos, abandonados, pero cada uno con su propio carácter: Vladimir es más digno, le repulsa la caridad, perspicaz, reconoce en seguida que Pozzo no puede ser Godot; es más firme, reclama indignado a Pozzo su proceder; es el lado práctico, guarda algo de alimento en sus bolsillos. Estragón es lo opuesto, mendiga caridad, siempre se encuentra perdido, acepta dócilmente el maltrato, siempre con hambre y nada en sus bolsillos. En cambio Pozzo y Lucky, de los cuales curiosamente dice Becket que los introdujo en la obra sin ningún interés filosófico, sino simplemente como recurso de atracción y sostén de la obra, ya no son el individuo común, han sido extrapolados en el eje del poder, son el amo y el esclavo. Dada la época en que fue escrita la obra, 1948, parece la caricatura del nazismo, el brutal dominio de Pozzo nos recuerda la imagen de Hitler, y la absoluta sumisión de Lucky, en cambio, la domesticación y enajenación del hombre dentro del sistema social como simple objeto de manipulación. El quinto personaje, el muchacho parece la imagen de un ángel asexual, tímido, inaprensible, que transmite su mensaje y parte con miedo del mundo, el mensajero de un Godot del que se sabe únicamente que tiene la barba blanca y maltrata al hermano del muchacho, despertando simbología bíblica, aspecto del que vamos a hablar en el tercer elemento de la tragedia: la idea.

## 4.6

### LA IDEA - EL MITO.

Caracteres e idea son las naturales causas de la acción dice Aristóteles. La idea vendría a ser el aspecto ideológico, el contenido, el mensaje de la obra, la historia contada y su significado. El mito, la fábula, no en el peculiar enlace de sus acciones, sino en su significado ideológico, fortalece la reproducción ideológica y religiosa tanto en época de los griegos como en la actualidad.

En *Esperando a Godot*, la idea tiene un sentido existencial. A pesar que Becket siempre negó el querer dar un sentido filosófico a sus obras, la época respiraba preocupación existencial, efecto de la guerra, del cuestionamiento psicoanalítico del individuo, de la búsqueda de principios. Los problemas del individuo, la soledad, la incomunicación, el sin sentido de la vida, el absurdo filosófico, la libertad y la responsabilidad son temas existenciales. La justificación y fugacidad de la existencia eran las preocupaciones y el eje de muchos artistas e intelectuales de la época, rivalizando o fundiéndose según los casos con el pensamiento socialista. Camus como el personaje de *El extranjero*, escrita en 1942, es el ejemplo de este conflicto interno entre su visión existencial del suicidio en *El Mito de Sísifo*, (Camus, 1973) 17\*, y su interés desde la dirección de la revista *Combate* de continuar de la resistencia a la revolución. Beckett rechaza el uso del teatro para difundir ideas filosóficas, como es el caso de Sartre y Camus, él no es un filósofo, su preocupación gira alrededor del lenguaje, de otro lenguaje. Sin embargo su obra traduce el espíritu existencial propio de la época, refleja a Kafka, Artaud, Camus, Sartre. El conflicto del individuo y sus valores morales frente a una sociedad opresiva, enajenante. Desarrolla un lenguaje minimalista de reducción y aprovechamiento de los recursos dramáticos como parte del contenido conceptual. El ser humano no aparece retratado en su grandeza sino en su abyecta estupidez, en su limitada capacidad.

Beckett incorpora el simbolismo religioso, acaso por el valor de la lectura universal de los mitos. En *Esperando a Godot*, la mención del Salvador crucificado entre los dos ladrones hace que Estragón se pregunte si salvador de la muerte o del infierno; la imagen de Godot como anciano de barba blanca; los hermanos mensajeros, pastores de cabras y ovejas, uno de ellos maltratado ¿no serán Caín y Abel?, igual la mención al mar muerto sitio idílico para la luna de miel. En humor irónico todos estos símbolos nos remiten al pesimismo existencial de la ausencia de Dios y la soledad del individuo. Pero tratados con humor negro todos estos temas del suicidio y la miseria del poeta, son reflejo de la domesticación y del poder, irónicamente ridiculizados, sin que por ello se pierda el contenido serio de la reflexión, la idea que el espectador se lleva en el subconsciente.

## **4.7**

### **PALABRA POÉTICA Y RITMO.**

#### **4.7.1**

##### **MÉTRICA Y RETÓRICA**

Para Aristóteles palabra y armonía son los medios de la reproducción imitativa en el drama. ¿Por qué no están incluidas las acciones como medios y aparecen como objeto? Esto implicó la subordinación de la acción a la palabra, aspecto que dominó el teatro occidental hasta mediados del siglo XX. Fue con los planteamientos de Artaud y las obras de Ionesco y Beckett que se revaloriza la acción y la puesta en escena como primordial, es la nueva poesía del espacio, que incluye la poesía de la palabra junto al movimiento, el gesto, la pantomima, el canto, la danza, la música. Sin excluir el valor de la palabra que encuentra nuevas formas de expresión.

Beckett empieza a escribir en francés, como él dice, para librarse de las preocupaciones de estilo, esquemas académicos que requerían ser sobrepasados. Continúa la deconstrucción del lenguaje que inicia James Joyce, seguimos el proceso de abstracción del lenguaje en la secuencia de sus novelas, si *Molloy* es todavía legible, en

cambio *El innombrable* como el *Ulises* de Joyce son obras que requieren de una fuerte voluntad para mantenerse en su lectura, al punto que tratándose de *obras de lenguaje*, sospechamos deberían ser consideradas, igual sucede con la poesía, intraducibles, debiendo ser leídas en su idioma original. Confirma esto el hecho de que el propio Beckett tradujo sus primeros escritos del inglés al francés y el resto de sus obras del francés al inglés, modificando, como nos hacen notar sus críticos, el sentido literal de las frases, volviéndose irreconocibles. En *Esperando a Godot*, Beckett al contrario de sus novelas, utiliza un lenguaje sencillo, cotidiano, fácil, al punto que con un conocimiento mediano del francés uno puede leer con fidelidad el original. Beckett reconoce que toma el teatro como medio de descanso del difícil trabajo de la novela, considera que es un alivio en el teatro enfrentarse con personajes y escenarios concretos.

Aristóteles relaciona este elemento de la palabra con la métrica y la retórica, es decir con el ritmo en la poesía y con la metáfora y demás figuras de la retórica. El lenguaje de *Esperando a Godot* deja de ser puramente textual para incorporar el lenguaje de la nueva concepción del espacio y el tiempo, sin embargo, si bien la obra no está escrita en verso, se mantiene el ritmo de la palabra, la palabra conserva su poder poético. Por otro lado, el ritmo está también presente en la estructura de la obra con sus pausas, silencios y aceleraciones. En *Esperando a Godot*, el autor marca permanentemente las pausas de los episodios. Tomemos unos fragmentos del texto para su revisión poética, el primero corresponde a la primera escena del primer acto, los otros a la tercera escena del segundo acto, es decir al inicio y final de la obra:

### **Acto primero - Escena 1**

Los parlamentos están resueltos utilizando frases cortas, podemos ver en la réplica de Estragón al final de este texto que un solo parlamento utiliza diez puntos seguidos y una coma. Si las frases las colocamos por separado aparece un esquema de verso libre con estudio minucioso de cada frase, recurso asimilado probablemente de su relación con Joyce, quien en su ceguera llegó a escribir una palabra en cada hoja de su libreta.

Traducción personal. (Beckett, 2002, p. 12, 13) \*18:

ESTRAGON.- Quoi ?

VLADIMIR.- Si on se repentait ?

ESTRAGON.- De quoi ?

VLADIMIR.- Eh bien... (*Il cherche.*)

On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

ESTRAGON.- D'être né ?

*Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.*

VLADIMIR.- On n'ose même plus rire.

ESTRAGON.- Tu parles d'une privation.

VLADIMIR.- Seulement sourire.

*(Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint.)*

Ce n'est pas la même chose. Enfin...

*(Un temps.)*

Gogo...

ESTRAGON (*agacé*).- Qu'est-ce qu'il y a ?

VLADIMIR.- Tu as lu la Bible ?

ESTRAGON.- La Bible... (*Il réfléchit.*)

J'ai dû y jeter un coup d'œil.

VLADIMIR (*étonné*).- A l'école sans Dieu ?

ESTRAGON.- Sais pas si elle était sans ou avec.

VLADIMIR.- Tu dois confondre avec la Roquette.

ESTRAGON.- Possible. Je me rappelle les cartes de la Terre sainte. En couleur. Très jolies. La mer Morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux.

VLADIMIR.- Tu aurais dû être poète.

ESTRAGON.- Je l'ai été (*Geste vers ses haillons.*) Ça ne se voit pas ?

ESTRAGON.- ¿Qué?

VLADIMIR.- ¿Y si nos arrepintiéramos?

ESTRAGON.- ¿De qué?

VLADIMIR.- Eh bueno... (*Busca.*)

No creo haya necesidad de entrar en detalles.

ESTRAGON.- ¿De haber nacido?

*Vladimir tiene un arranque de risa que reprime enseguida, llevando sus manos al pubis, el rostro crispado.*

VLADIMIR.- No me atrevo siquiera a reír.

ESTRAGON.- Hablas de una privación.

VLADIMIR.- Sonreír solamente.

*(Su rostro señala una extensa sonrisa estática, dura un buen momento, luego súbitamente se apaga.)*

No es la misma cosa. En fin... (*Pausa.*)

Gogo...

ESTRAGON (*molesto*).- ¿Qué pasa?

VLADIMIR.- ¿Has leído la Biblia?

ESTRAGON.- La Biblia...

*(Concentrándose.)* He debido lanzar un vistazo allí.

VLADIMIR (*admirado*).- ¿En la escuela sin Dios?

ESTRAGON.- No sé si ella era sin o con.

VLADIMIR.- Tú debes confundir con la Roquette.

ESTRAGON.- Es posible. Recuerdo las estampas de la Tierra santa. A color. Muy lindas. El mar Muerto era azul pálido. Me producía sed sólo mirarlo. Me decía, es allí que iremos a pasar nuestra luna de miel. Nadaremos. Seremos felices.

VLADIMIR.- Tú habrías sido poeta.

ESTRAGON.- Lo he sido (*Gesto hacia sus harapos.*) ¿Es que no se lo ve?

### Acto segundo - Escena 3

Los parlamentos tienen estructura poética, cada frase tiene un sentido musical y filosófico. Esta página transcrita nos recuerda *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, donde inserta un monólogo de profundo sentido dramático. Poéticamente, está presente la metáfora como figura de la retórica aristotélica: la dramática cercanía del inicio y el fin de la vida en la imagen de un nacimiento junto al agujero de una tumba, la fugacidad del tiempo, vivir mientras el sepulturero alista sus herramientas.

Traducción personal. (Beckett, 2002, p. 118, 119) 19\* :

VLADIMIR. – Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce je dors en ce moment ? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé ?

Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ?

*(Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde.)*

Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte

*(Un temps.)*

A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris.

*(Il écoute.)*

Mais l'habitude est une grande sourdine.

*(Il regarde Estragon.)*

Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme.

*(Un temps.)*

Je ne peux pas continuer.

VLADIMIR. - ¿Es que yo dormía, mientras los otros estaban sufriendo? ¿Es que yo duermo en este momento? ¿Mañana, cuando creeré despertar, qué diré de esta jornada? ¿Que con mi amigo Estragón, en este lugar, hasta la caída de la noche, yo he esperado a Godot? ¿Qué Pozzo ha pasado, con su cargador, y que él nos ha hablado?

Sin duda. ¿Pero en todo esto qué habrá de verdad? *(Estragón, habiéndose esforzado en vano con sus zapatos, se ha adormecido de nuevo. Vladimir le observa.)*

Él no sabrá nada. Hablará de los golpes que ha recibido y yo le daré una zanahoria.

*(Pausa.)*

A caballo entre una tumba y un nacimiento difícil. El sepulturero, adormitado, desde lo profundo del agujero, aplica sus instrumentos. Todavía hay tiempo para envejecer. El aire está colmado de nuestros gritos.

*(Escucha.)*

Pero los hábitos son una gran sordina.

*(Mira a Estragón.)*

A mí igual, algún otro me mira, diciéndose, él duerme, él no lo sabe, que duerme.

*(Pausa.)*

Ya no puedo continuar.

*(Un temps.)*

Qu'est-ce que j'ai dit ?

*Il va et vient avec agitation, s'arrête finalement près de la coulisse gauche, regarde au loin. Entre à droit le garçon de la veille.*

*Il s'arrête. Silence.*

*(Pausa.)*

¿Qué he dicho yo?

*Va y viene con agitación, finalmente se detiene cerca del extremo izquierdo, auscultando a lo lejos. Entra por la derecha el muchacho del día anterior.*

*Se detiene. Silencio.*

#### 4. 7. 2.

#### LA METÁFORA EN LOS TEMAS LONGITUDINALES.

Hay temas que se mantienen como ejes longitudinales a lo largo de la obra mientras los temas de los ejes transversales dan sentido a cada escena. Entre los primeros está el tema del suicidio tratado irónicamente, en versión opuesta a *El absurdo y el suicidio* de Camus (1973), un tema serio tratado con humor negro pero sin llegar a lo ridículo, los personajes no son bufones, son seres que sufren, es en su incapacidad de intervenir sobre el mundo donde se encuentra lo cómico, en el esfuerzo inútil de querer colgarse cuando no resiste y se rompe la cuerda.

#### Acto segundo - Escena 3.

Traducción personal. (Beckett, 2002, p. 122, 123) 20\* :

ESTRAGON (*regardant l'arbre*). –

Qu'est-ce que c'est ?

VLADIMIR. – C'est l'arbre.

ESTRAGON. – Non, mais quel genre ?

VLADIMIR. – Je ne sais pas. Un saule.

ESTRAGON. – Viens voir.

*(Il entraîne Vladimir vers l'arbre. Ils s'immobilisent devant. Silence.)*

Et si on se pendait ?

VLADIMIR. – Avec quoi ?

ESTRAGON. – Tu n'as pas un bout de corde ?

VLADIMIR. – Non.

ESTRAGON. – Alors on ne peut pas.

VLADIMIR. – Allons-nous-en.

ESTRAGON. – Attends, il y a ma ceinture.

VLADIMIR. – C'est trop court.

ESTRAGON (*mirando el árbol*). –

¿Qué es esto?

VLADIMIR. – Es el árbol.

ESTRAGON. – No, ¿digo qué especie?

VLADIMIR. – No lo sé. Un sauce.

ESTRAGON. – Ven a ver.

*(Lleva a Vladimir hacia el árbol. Se mantienen inmóviles allí. Silencio.)*

¿Y si nos colgáramos?

VLADIMIR. – ¿Con qué?

ESTRAGON. – ¿No tienes un pedazo de cuerda?

VLADIMIR. – No.

ESTRAGON. – Entonces no podemos.

VLADIMIR. – Vámonos.

ESTRAGON. – Espera, tengo mi cinturón.

VLADIMIR. – Es demasiado corto.

ESTRAGON. – Tu tireras sur mes jambes.  
 VLADIMIR. – Et qui tirera sur les miennes ?  
 ESTRAGON. – C'est vrai.  
 VLADIMIR. – Fais voir quand même.  
*(Estragon dénoue la corde qui maintient son pantalon. Celui-ci, beaucoup trop large, lui tombe autour des chevilles. Ils regardent la corde.)*  
 A la rigueur ça pourrait aller. Mais est-elle solide ?  
 ESTRAGON. – On va voir. Tiens.  
 *Ils prennent chacun un bout de la corde et tirent. La corde se casse. Ils manquent de tomber.*  
 VLADIMIR. – Elle ne vaut rien.  
*Silence.*  
 ESTRAGON. – Tu dis qu'il faut revenir demain ?  
 VLADIMIR. – Oui.  
 ESTRAGON. – Alors on apportera une bonne corde.  
 VLADIMIR. – C'est ça.  
*Silence*

ESTRAGON. – Tú jalarás de mis piernas.  
 VLADIMIR. – ¿Y quién tirará de las mías?  
 ESTRAGON. – Es verdad.  
 VLADIMIR. – Veamos de todas maneras.  
*(Estragón desanuda la cuerda que sostiene su pantalón. Éste, demasiado ancho, le cae alrededor de sus canillas. Miran la cuerda.)* En rigor esto podría servir. ¿Pero es resistente?  
 ESTRAGON. – Vamos a ver. Toma.  
*Ellos sostienen cada uno un extremo de la cuerda y tiran. La cuerda se rompe. Ellos escapan de caer.*  
 VLADIMIR. – Ella no sirve para nada.  
*Silencio.*  
 ESTRAGON. – ¿Dices que es necesario regresar mañana?  
 VLADIMIR. – Sí.  
 ESTRAGON. – Entonces traeremos una buena cuerda.  
 VLADIMIR. – Así es.  
*Silencio.*

#### 4. 7. 3.

#### METÁFORA Y SONORIDAD POÉTICA EN LA TRADUCCIÓN.

Tomemos un fragmento del segundo acto para analizarlo:  
 Traducción personal. (Beckett, 2002, p. 119) 21\* :

Original en francés:

A cheval sur une tombe et une naissance difficile.  
 Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers.  
 On a le temps de vieillir.  
 L'air est plein de nos cris.

Sonoridad:

A sheval syugr yun tomb etyun nesons difícil.  
 Dy fon dy tru, revesmon, lo fosoaiogr apliqu se fegr.  
 On a lo tomp do veiyir.  
 Legr e plen d no cri.

Traducción literal:

A caballo sobre una tumba y un nacimiento difícil.  
 Del fondo del hueco, soñadoramente, el cavador de fosas aplica sus hierros.  
 Se tiene el tiempo de envejecer.  
 El aire está lleno de nuestros gritos.



Traducción:

A caballo sobre una tumba y un parto difícil.

Desde el fondo del agujero, pensativo, el sepulturero trabaja sus hierros.

Hay tiempo para envejecer.

El aire está colmado de nuestros gritos.

En francés no encontramos como en español parir, del parto como sinónimo de nacimiento; hay en cambio la palabra *enfantement*, del nacimiento del infante. En el original en francés, los cuatro versos, si tomamos cada frase como verso, empiezan con una explosiva o golpe de voz que se va suavizando hasta terminar la frase, excepto en la segunda y cuarta frase.

....	tombe	.....
....	trou	applique .....
....	temps	.....
....	plein	..... cris

El ritmo original cambia con la traducción:

....	tumba	...	parto	.....
....	pensativo	..	sepulturero	....
....	tiempo	..	para	.....
....	está			.....

Si quisiéramos mantener el ritmo podríamos traducirlo de otra manera:

A caballo sobre una **tumba** y un nacimiento difícil.

Desde lo **profundo**, ensimismado, el **sepulturero** aplica sus hierros.

Hay **tiempo** de envejecer.

El aire **está** colmado de **penosos** gritos.

## 4. 8

### ARMONÍA - MELODÍA.

Otro de los medios de la reproducción imitativa, además de la métrica de la palabra, es para Aristóteles la armonía. Según Juan David García Bacca (Aristóteles, 1945, p. 11) 22\*, traductor de la Poética en la edición mexicana, el sentido de la palabra armonía en la época de Aristóteles hacía referencia a lo que en la actualidad entendemos por melodía, y se materializaba en El Coro. En su origen era el coro de los entonadores del ditirambo en las fiestas Dionisiacas, metamorfoseados en macho cabrío.

A las otras cinco partes de la tragedia las vence en dulzura la composición melódica. El espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia, porque la virtud y la tragedia se mantienen aun sin certámenes y sin actores. Aparte de que, para los efectos espectaculares, los artificios del escenógrafo son más importantes que los de los poetas mismos. (Aristóteles, 1945, p. 11) 23\*.

El canto es ritmo y melodía, una manera de complacer al espectador. Así melodía y espectáculo son recursos que sostienen la expectación, pero mientras melodía sigue siendo parte de la poética, en cambio, para Aristóteles, los recursos del espectáculo son ajenos a ella. En *Esperando a Godot*, se dan dos momentos en que se recurre a la melodía: uno, en el discurso de Pozzo, cuando el autor anota que su voz se hace cantarina, lírica, con inflexiones dramáticas y gestos recitativos. (Beckett, 2003, p. 38) 24\*; y dos, al inicio del segundo acto, cuando Vladimir entra en escena cantando a voz en grito (Beckett, 2002, p. 74) 25\*, traducción personal dando prioridad a la rima sobre la literalidad:

Un chien vint dans l'office  
Et prit une andouillette.  
Alors à coups de louche  
Le chef le mit en miettes.

Un perro vino a comer  
Y se robó una salchicha  
A golpes de cucharón  
Le dejaron sin la picha.

Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent  
Au pied d'une croix en bois blanc  
Où le passant pouvait lire :

Enseguida lo enterraron  
Los perros de la jauría  
Al pie de una cruz en blanco  
Quien pasaba ahí leía:

Un chien vint dans l'office  
Et prit une andouillette.  
Alors à coups de louche  
Le chef le mit en miettes.

Un perro vino a comer  
Y se robó una salchicha  
A golpes de cucharón  
Le dejaron sin la picha.

Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent  
Au pied d'une croix en bois blanc  
Où le passant pouvait lire :

Enseguida lo enterraron  
Los perros de la jauría  
Al pie de una cruz en blanco  
Quien pasaba ahí leía:

En las traducciones que normalmente se han realizado sobre la obra se da prioridad a la literalidad, perdiéndose el sentido melódico y volviéndose casi imposible la adaptación al canto (Beckett, 2003, p. 61) 26\*:

Un perro fue a la despensa  
Y cogió una salchicha  
Pero a golpes de cucharón  
El cocinero le hizo trizas.

Al verlo los demás perros  
Pronto pronto lo enterraron  
Al pie de una cruz de madera  
Donde el caminante podía leer:

En melodía como en poesía no se puede mantener la sonoridad realizando una traducción literal, o al contrario, si se trata de mantener la rima se pierde en cambio el contenido de las frases, lo que nos remite nuevamente al hecho de pensar, que la cultura humana, evoluciona exigiendo el conocimiento universal de los idiomas, lo que posibilitará el acercamiento a las obras literarias y dramáticas en el idioma original del autor. Quizás por esta la razón la lectura del *Innombrable* de Beckett y el *Ulises* de Joyce sean de tan difícil sostenimiento para el lector.

La estructura del canto de Vladimir contiene el mismo principio que la estructura formal de la obra: dos fragmentos que recomienzan y pueden prolongarse indefinidamente, un eterno retorno, una espera infinita.

## 4.9

### ESPECTÁCULO.

En el fragmento tomado de Aristóteles, reproducido en la página anterior (23\*), donde el autor hace alusión al *Espectáculo* como la sexta parte de la Tragedia, encontramos el rechazo que expresa hacia los recursos del espectáculo, desligándolo de valor poético.

Seguramente era consecuencia de las malas representaciones de los malos poetas, tratando de sustituir con artificios truculentos, como *deus ex machina*, la falta de calidad de sus obras. Aristóteles ya reconoce desde ese entonces la tendencia del público al gusto por lo espectacular, por los efectos especiales; a lo truculento del recurso escenográfico cuando responde al puro interés del público que busca simple diversión. Pero no vislumbró la posibilidad de una poética del espacio, de una poética de la escenografía, una poética del movimiento. Reconoce el ritmo del movimiento en la danza pero no lo percibe para el teatro. En esa época el teatro estaba más cerca de la literatura, casi era parte de la literatura, en la actualidad en su búsqueda de identidad, el teatro encuentra parentesco con la danza, sin que esto signifique pérdida de especificidad, al contrario, en la integración con todas las artes encuentra una mecánica de evolución.

En *Esperando a Godot*, el espectáculo se resuelve con la visión moderna de la *poética del espacio*, los actores en movimiento dando vida al escenario, un escenario minimalista: un árbol esquelético, una piedra, un telón de fondo, efectos de luz al anochecer con el aparecimiento de la luna. Eso es todo, incluso nada de música, sólo la melodía del canto, cuando aparece, y la danza en los movimientos de los personajes. Así nos parece el espectáculo un rito primitivo, o ancestral, la magia del ser humano perdido en la atmósfera del infinito.

Si la visión moderna en el arte respondía a un estilo abstracto y minimalista, en la actual posmodernidad se reintegra lo complejo y contradictorio. Al *menos es más* minimalista le responde el *más no es menos* del eclecticismo contemporáneo, vivimos una actual dispersión de tendencias, donde no puede haber una tendencia dominante que aparezca como la verdad, es la época de la diversidad, la diversidad de las experiencias. En esta perspectiva podemos proyectarnos hacia un futuro en el teatro, sea de integración ecléctica de las artes, o de un purismo minimalista, todo vale en la época de la diversidad y la experimentación creativa.

## CAPÍTULO 5

### **DRAMATURGIA NO ARISTOTÉLICA EN *ESPERANDO A GODOT***

#### **5.1**

#### **LA DRAMATURGIA DE ARTAUD EN BECKETT Y SU OBRA**

En *El teatro y su doble*, obra escrita en París en 1933, Artaud (1992) 27\* rechaza el teatro psicológico occidental, contraponiendo a éste el valor que reconoce en el teatro místico oriental. Este rechazo es curiosamente comparable al rechazo que hace Aristóteles en *La Poética* al teatro de caracteres, considerándolo inferior al teatro de trama de acciones. Al hablar Aristóteles de los malos poetas que manejan primero la caracterización, es decir la cualidad moral de los personajes, sin dominar el alma de la tragedia la trama de acciones de los hombres, está anticipándose al principio de la dramaturgia del “Nuevo teatro”: el rechazo al teatro psicológico; puesto que la caracterización de los personajes es lo primordial de este teatro. Y Artaud es quien lo reinterpreta pero confrontándolo con el teatro místico en el origen de las culturas.

Otra de sus rupturas es la sustitución de la poesía de la palabra por la poesía del espacio y movimiento, o la complementación, puesto que no niega el valor de la palabra pero utilizada en nuevas formas creativas, de encantamiento, complemento de

otros medios expresivos como la pantomima, danza, música, gestualidad y escenografía; manejando signos y jeroglíficos de los mitos y religiones ancestrales, dirigidos a todos los sentidos, produciendo en el espectador lo que él llama la atracción, la tentación física de la escena, un deseo de participar en el festín, en el rito del escenario, generando otro pensamiento colectivo, un pensamiento místico y participativo. Exige la recuperación del lado doloroso y de la risa en el teatro; del lado serio, el miedo metafísico y del humor anárquico; estados emocionales primordiales que parten de lo íntimo de la naturaleza humana. Construyendo *El teatro de la crueldad*, dirigido a destruir los modelos inútiles y de domesticación que ha creado la cultura de un mundo enajenado.

Esta supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto. (Artaud, 1992, p. 77) 27\*.

Puede parecer contradictorio si por un lado reclama encontrar la cualidad propia del teatro liberándolo de la literatura, y por otro incluye la idea del teatro total con danza, música, pantomima; recurriendo al rito, signo y mitos originales. Como conflictivo también en la idea de la creación de la obra en el escenario, tomando el texto como simple recurso frente al valor dominante de la puesta en escena. Lo que refleja una actitud profundamente experimental, de puesta en cuestión de todos los valores. Sus obras representadas no suscitaron una favorable acogida en su tiempo pero contagiaron el ambiente del espíritu de remezón ideológico contra la sociedad oficialmente aceptada. Será en los posteriores dramaturgos en quienes se verán proyectados los principios innovadores exigidos por Artaud.

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. (Artaud, 1992, p. 82) 28\*.

Esta sustitución del lenguaje de la palabra por el lenguaje de la escena, de la poesía de la palabra por la poesía del espacio, como propone Artaud, es asumida por Ionesco y Beckett en sus obras escenificadas a inicios de los años 50.

Lo que implicaba, como vemos en *Esperando a Godot*, dos aspectos, uno, desarrollar un anti-lenguaje de la palabra y, dos, desarrollar un nuevo lenguaje del espacio escenográfico. El anti-lenguaje de la palabra puede asumir múltiples recursos y formas, *Esperando a Godot* anuncia la simbología metafísica de que habla Artaud cuando el tema gira alrededor de un personaje intangible, el Salvador, recurriendo a la mitología de las *Escrituras cristianas* como símbolo de la esperanza perpetua. Los diálogos son aparentemente triviales, igualmente pueden hablar Vladimir y Estragón de los zapatos que siempre son o demasiado chicos o demasiado grandes, como de la cuerda demasiado corta o demasiado débil para la idea fija de colgarse como otro medio de salvación de esta eterna espera. La palabra de la incoherencia, el largo discurso de Lucky, nos recuerda a la *Cantante calva* de Ionesco, puesta en escena en 1950 con tres años de anterioridad. Si bien *Esperando a Godot* fue escrita en 1948 y representada en 1953, no podríamos decir si Beckett fue influenciado por Ionesco, o si ambos geniales dramaturgos preocupados igualmente por la destrucción de las formas convencionales de la palabra, como ya lo había hecho Joyce, llegaron coincidentemente a esta nueva propuesta, el uso del diálogo incoherente con otras cualidades de significación, como lo irónico del lenguaje retórico en los discursos de Pozzo, personaje fascista y autoritario.

Respecto al nuevo lenguaje del espacio que revalorizando la puesta en escena sobre el texto literario, conduciría a una *Nueva dramaturgia*, donde el autor junto a los diálogos puede describir minuciosamente acciones, relaciones y gestos de los personajes, como aspectos de la escenografía, apropiándose de elementos que corresponden más bien a la puesta en escena, responsabilidad del director y actores de la obra. De lo que se deriva un aspecto contradictorio, puesto que si bien por un lado las anotaciones del autor enriquecen el lenguaje del espacio, por otro lado, empobrece el trabajo colectivo. Esto que puede verse en una primera instancia como una intromisión del autor en el trabajo de director y actores, para Beckett, no recorta el margen de creatividad en quienes participan en la puesta en escena, el actor tendrá que concentrarse también en lo micro-gestual, en el dominio minucioso de su corporeidad expresiva, exigencia de la mayor formación actoral; y el director bajo un principio de minimalismo funcional deberá obtener el máximo de efecto con limitación de recursos, concentrándose en manejar todos los elementos de escena, en lograr el ritmo y la armonía del conjunto.

Donde además de actuación y texto se resuelvan sonoridad, canto, danza, música, pantomima, escenografía, utilería y demás medios expresivos. Este nuevo lenguaje del espacio puede adoptar otra alternativa dentro de la prioridad que Artaud atribuye a la puesta en escena sobre el texto, esto es armar una “interpretación libre de la obra” alejándose de las indicaciones del autor, lo que dio nacimiento al modelo de *Teatro colectivo*; como teatro experimental no deja de ser riesgoso en tanto puede llegar a perderse la obra original.

En *Esperando a Godot* el nuevo lenguaje del espacio que proponía Artaud es explotado en ese sentido: escenografía minimalista de árbol y piedra junto a la soledad del camino, actores que se mueven como ejecutando una danza, gestos de pantomima, gritos y gesticulaciones sonoras, diálogos incoherentes, fragmentos de canto, relaciones con el público, utilería amontonada en un solo personaje (Lucky cargando maleta, abrigo, silla, cesto), valor simbólico de los objetos como son zapato, zanahoria, cuerda, árbol, sombreros, vestuario, látigo. Sobre la música no hay indicaciones, deberá entenderse como el silencio del vacío, o el autor deja a la puesta en escena la libertad sobre este punto. En el vestuario, la mención del tipo de sombreros, bombín tradicional británico, nos remite a la imagen de Chaplin, y así como éste aparecen los personajes en la primera versión de 1953, con trajes negros lustrosos y miserables, sin embargo en otras puestas en escena, los personajes aparecen con vestuario de bufones y payasos, afectando la intención de la obra.

El propio Shakespeare es responsable de esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro: una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable. (Artaud, 1992, p. 86) 29\*.

Por otro lado la marcada caracterización de los personajes en sus gestos y relaciones se mantiene a lo largo de la obra, Pozzo y Lucky personifican al amo y esclavo, a la opresión brutal del hombre por el hombre, mientras Vladimir y Estragón reflejan al simple individuo de la calle. Los personajes son trágicos en su soledad, es el parecido de su situación con la nuestra lo que crea el miedo metafísico y el humor anárquico que reclamaba Artaud para el teatro.



## 5.2

### LA DRAMATURGIA DE BRECHT EN BECKETT Y SU OBRA

Encontramos la obra *Esperando a Godot* entre dos fuegos cruzados, entre dos tendencias estéticas contrarias, las dominantes en la época de los años 30 y 40: surrealismo y realismo dialéctico. Representadas en el teatro en dos concepciones igualmente opuestas de dos personalidades influyentes Artaud y Brecht. La obra de Beckett aparece como una obra ecléctica que toma aspectos innovadores de ambas propuestas, demostrando que no son antagónicas. Si bien Beckett, a diferencia de Artaud y de Brecht, no elaboró un cuerpo teórico de principios de su dramaturgia, pues nunca quiso hacerlo, como tampoco quiso construir su filosofía, más bien concentró su apasionada atención en la búsqueda de un nuevo lenguaje, en formas deconstructivas del lenguaje. Si en los años subsiguientes el lenguaje y sus formas de significación serían preocupación del estructuralismo en la filosofía, Beckett en su tiempo profundizaba esa búsqueda en la forma práctica de la literatura.

#### 5.2.1

##### **Sobre una dramaturgia no aristotélica.**

Partiendo de los artículos de Brecht: *Sobre una dramaturgia no aristotélica*, escritos entre 1933 y 1941, y recopilados junto con una diversidad de trabajos en el libro *Escritos sobre el Teatro*, (Brecht, 1972) 30\*. Brecht encuentra la diferencia fundamental entre *dramaturgia aristotélica* y *no aristotélica*, en el reconocimiento o no, de *la catarsis* como fin de la obra dramática. Y en especial del uso o no, del recurso psicológico de *la identificación* asociado indisolublemente con el efecto de la catarsis. Sobre los otros aspectos de la dramaturgia aristotélica, como son el principio de unidad de acción, tiempo y espacio, no exige su cuestionamiento, (aclara eso sí, no se lo puede atribuir completamente a Aristóteles), tampoco sobre los seis elementos de la tragedia, o sobre los recursos para construir el entramado de acciones que enuncia Aristóteles en su *Poética*.

Brecht no caracteriza la dramaturgia aristotélica como exclusiva de la tragedia, la reconoce aplicable al drama en general; tampoco cuestiona el valor de los principios aristotélicos como punto de partida en la evolución histórica del teatro. Es con la *psicología de la identificación* con la que se encuentra en total desacuerdo, por el efecto hipnótico sobre el espectador, convirtiéndolo en un ser anulado de la capacidad reflexiva y crítica sobre la realidad social de su época.

*Psicología de la identificación* que recurre al manejo de sugestión y emoción como procedimiento dramático, para lograr que el espectador se identifique sin reserva con los personajes, y el actor pretenda metamorfosearse completamente en su personaje. Técnica establecida del teatro occidental, llevando al espectador a abandonarse a las emociones del teatro, a ver en la representación la ilusión de la realidad. Frente a esta dramaturgia propone una nueva técnica de construcción dramática que la denomina del *distanciamiento*, fundada en otros principios, nuevos, experimentales, que se han derivado incluso del juego gestual del cine mudo, reconociendo en Chaplin nuevas formas de figuración de los comportamientos humanos.

En la crítica de Brecht a *La Poética* de Aristóteles, interpreta la catarsis como “*Purificación del espectador del miedo y la piedad por imitación de acciones que suscitan el miedo y la piedad*” (Brecht, 1972, p. 237) 31\*. En cambio, en la traducción de *La Poética* de Aristóteles leemos sobre la catarsis “*Imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza*” (Aristóteles, 1945, p. 9) 32\*, aquí se traduce catarsis (καθάρτιν – kaqartin) por pureza o purificación, es decir como un estado emocional inducido por la obra trágica, distinto al miedo y la piedad, y que si bien es efecto de éstos, difiere de ellos, se trataría de un estado espiritual derivado de la ritualidad mágica de las religiones en su origen. Brecht no se entiende con las búsquedas metafísicas de Artaud, es demasiado racionalista para ello.

Brecht exige otra finalidad de la obra de teatro en nuestra época, diversa de lo que fue la catarsis para la tragedia griega, fortalecer la conciencia lúcida del espectador frente a

la realidad social. Es decir, como él lo señala, equilibrar la excesiva carga emocional del teatro tradicional con el complemento natural: la razón lógica. No niega el valor fundamental de la emoción en el teatro, pero junto con el valor de la racionalidad del pensamiento, de allí propone el *teatro didáctico*, un teatro de formación y toma de conciencia, dentro de la estética del realismo dialéctico, diferente del realismo socialista que pretendía la reducción mecánica del arte a su puro valor utilitario en la construcción del socialismo. “*La dramaturgia no aristotélica tiene por tarea el demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual la identificación sería el único medio de hacer nacer las emociones, es errónea*”. (Brecht, 1972, p. 239) 33\*.

Brecht identifica la dramaturgia aristotélica con el *teatro dramático* de sugestión afectiva, y la dramaturgia no aristotélica con su creación el *teatro épico* de persuasión racional, marcando oposiciones. Notemos que para Brecht la distinción histórica entre tragedia y comedia ya no asume la cualidad esencial de separación de género en el teatro, dando paso a otra distinción contemporánea entre lo dramático y lo épico, entre lo lúdico y lo didáctico; entre la supremacía del individuo o de la sociedad en el pensamiento filosófico. El conflicto no está en priorizar la razón frente a la emoción, sino en restituir al público su capacidad crítica frente al mundo. Otros autores sostendrán otra distinción de géneros en el teatro, para nosotros lo importante es que la radical separación entre tragedia y comedia ha dado paso a formas eclécticas de fusión, superando el parámetro emocional simplista de risa y sufrimiento, es la apertura del nuevo teatro. Pero esta fusión de tragedia y comedia es de muy difícil manejo, la mayor de las veces con consecuencias desastrosas para el teatro, al descuidarse la exigencia poética.

Brecht elabora un esquema comparativo de las características del teatro dramático frente al teatro épico. De allí se desprende que el teatro dramático se caracteriza por utilizar el efecto psicológico de la identificación emocional; por articular las escenas en cadena priorizando el desenlace; por inducir al espectador a que viva la acción; donde el personaje está atado a su destino. En cambio el teatro épico sustituye la identificación por el distanciamiento; las escenas se construyen independientemente

priorizando el proceso al fin; el espectador percibe la narración; y el personaje puede transformar el mundo. En *Esperando a Godot*, Beckett toma aspectos de la dramaturgia de Brecht como también de la Aristotélica. De Brecht vemos reflejado en Beckett la fusión de tragedia y comedia en el humor negro, “*Yo río de aquel que llora, yo lloro sobre aquel que ríe*” (Brecht, 1972, p. 261) 34\*; la ridiculización de lo sagrado, la desmitificación, la atracción por los aportes del cine mudo y de Chaplin específicamente, visible en los gestos de los personajes, la mímica, la apariencia (en la primera función de 1953, Vladimir y Estragón visten trajes similares al de Chaplin); es de Brecht la construcción de cada acto con vida propia, en *Godot* la función podría reducirse (este es mi personal criterio) a uno solo de sus dos actos, o a alternar el orden, que el segundo acto se presente inicialmente, se mantendría su intención; la ruptura de la cuarta pared; la provocación de lo insólito (Lucky y Pozo son personajes de comportamientos sorprendentes), Vladimir y Estragón esperarán eternamente; el efecto de distanciamiento, la razón sobre la emoción, no tenemos la pareja de marido y mujer que facilitaría la identificación, ni se recurre a lo patético, la sensiblería en la emoción; se incluye lo narrativo, el espectador no está viviendo una realidad, está percibiendo una historia; el tema crítico social, la relación amo – esclavo, dependencia, estatus; la razón intelectual en varias citas de contenido filosófico y poético.

De Aristóteles en cambio, como ya lo habíamos mencionado, vemos en *Esperando a Godot* reflejada la unidad de tiempo, espacio y trama de acciones: dos días que se repiten, el mismo lugar con el árbol y la construcción de cada acto manteniendo las tres instancias de planteamiento, nudo y desenlace; la importancia de la emoción en el juego teatral, los continuos reproches y reconciliaciones de los personajes, el temor a la soledad, la conmiseración del espectador hacia estos desdichados. “Beckett alterna principios aristotélicos y no aristotélicos en la construcción de su obra”, descubrimos un rasgo de la dramaturgia moderna. El propio Brecht rechaza de la dramaturgia aristotélica específicamente la identificación y la catarsis, más no otros principios que seguirían siendo de importancia en la construcción dramática, el manejo emocional, pero en equilibrio con su complemento el racionalismo crítico.

### 5.2.2

#### Nueva técnica de arte dramático

En la *Nueva Técnica de arte dramático* escrita por Brecht en el período de 1935 – 1941 y que forma parte de la obra *Escritos sobre teatro* (Brecht, 1972) 35\*, que hemos citado, el autor describe su doctrina del *distanciamiento* en sustitución de la *identificación*, poniendo especial énfasis, más que en el montaje de la obra, en los recursos de actuación. La nueva actitud del actor transmitirá la innovadora propuesta en el teatro. El actor tradicional conoce la fuerza de la *identificación* como acto psíquico para establecer el contacto entre la sala y el espectáculo, y encuentra en éste el objetivo esencial de su arte. El actor que busca la nueva técnica del *distanciamiento* tiene la difícil tarea de desprenderse de estos recursos experimentados y encontrar otros, así abandonando la noción de la cuarta pared, el muro imaginario que produce la ilusión de que la situación representada en escena se desarrolla en la realidad, independientemente del público, los actores encuentran la posibilidad de dirigirse al público.

En *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón se dirigen directamente por dos ocasiones al público diciendo de éste “rostros alegres” y “una turba”, como claro ejemplo de ruptura con los procedimientos convencionales, sin recurrir al aparte. De igual manera todos los personajes utilizan la dicción no exclusivamente en palabras, sino también en gritos, gruñidos, bostezos, ruidos, quejidos, carcajadas; la voz se convierte en sonido, incluyéndose ruidos de caídas y arrastres. Respecto a la imagen y el gesto característico del personaje, aparece la noción de *demonstración*, el actor no se convierte en el personaje, demuestra que es un actor que está representando a un tercero, a otro. “*Esta demostración del comportamiento de un tercero, sin pretender sumergir a los espectadores en cualquier ilusión, no impide que se entre en el personaje para apropiarse de las particularidades*”. (Brecht, 1972, p. 332) 36\*.

Resulta un recurso innovador que el espectador en determinado momento vea al personaje como real, y en otro, vea al actor demostrando su interpretación, eso le haría

de forma alternada, sumergirse y desprenderse de la obra a un ritmo construido anticipadamente, con el objeto de despertar su reflexión. O sea trabajar con la identificación y con el distanciamiento, además que es eso lo que sucede comúnmente, uno como espectador se identifica en algunos pasajes y se distancia en otros. Brecht intenta conservar la calidad de la obra sin recurrir a la identificación.

En *Esperando a Godot*, podríamos decir que Beckett lleva este principio a su punto extremo. No trata de atrapar al público en la magia del espectáculo, el segundo acto es muy similar al primero, la aridez del escenario no pretende crear una falsa ilusión de la realidad, luego del estreno, la sala de la *Nueva Babilonia* siempre se medio vaciaba al inicio del segundo acto. El peso de la obra se sostiene en la calidad de las actuaciones, sin pretender sumergir al público en la hipnosis de la ilusión, la pantomima viene a ser el recurso sustitutivo de lo patético, no es la pasión de las emociones sino la expresividad del cuerpo y del gesto lo que mantiene el disfrute del espectador, recurso inspirado en el aporte del cine mudo y de Chaplin específicamente. Hacia este manejo de lo gestual van las continuas observaciones del autor respecto de los desplazamientos, acciones de los personajes y valor de los objetos. Zapato, sombreros, árbol, cuerda, zanahoria adquieren una presencia poética imprescindible.

Brecht recomienda la repetición de los ensayos con la técnica “a la italiana” tantas veces sea posible con el fin de editar una interpretación crítica de los personajes y de los procesos, sin tratar de entrar demasiado rápido en su personaje, el actor debe descubrir aquello que ha provocado su sorpresa y contradicción, elementos que se integrarán en la composición de su papel, a ser memorizados aún antes que su propio texto. Indica que las acciones deben trabajarse como alternativas, dejar entrever lo que se deja de hacer, así gestos y frases se presentan como decisiones, así el personaje se mantiene bajo examen. El actor no intenta metamorfosearse íntegramente, él muestra su personaje; dirá su texto no como una espontaneidad sino como una citación, sin que se reduzca por esto los matices y la plasticidad humana del discurso. Explica que para distanciar las palabras y acciones del personaje a representar, el actor dispone de procedimientos como la transposición a la tercera persona o repetirse mentalmente las indicaciones escénicas y comentarios.

La trasposición a la tercera persona es la aplicación de la demostración del otro, no ser el personaje, demostrar el personaje, seguir siendo el actor. En *Godot*, el *repetirse las indicaciones escénicas* nos remite al sinnúmero de comentarios que hace Beckett junto al avance de los parlamentos, ya no es solamente el texto, son las indicaciones del montaje por parte del autor que interviene en la construcción dramática.

*“Respecto a la gestual, el comediante dará a las emociones de sus personajes una expresión sensible, exterior. Todo lo que brota del sentimiento debe ser exteriorizado, devenir en gesto. La emoción debe manifestarse, emanciparse, si se la quiere tratar en grande. Una cierta elegancia, un particular vigor y una gracia singular del gesto producen el efecto de distanciamiento”.* (Brecht, 1972, p. 334) 37\*.

Esta cita es particularmente importante puesto que aclara el concepto erróneamente generalizado, de que para Brecht, se debe desechar la emoción de la representación del actor por considerarla patética, sensiblería, exageración del pathos, *la pasión*. Una cosa es desecharla y otra complementarla en equilibrio con la razón. Aquí constatamos como el propio Brecht justifica la emoción tratada en grande, en la justa manera, haciendo que la expresión del gesto brote del sentimiento. Pero exige elegancia, vigor y gracia del gesto, el gesto como recurso de distanciamiento. El gesto, la corporeidad sustituyendo a la emoción, pero surgiendo de ella, es un ir más allá de la emoción, un continuar el proceso.

Brecht nos habla del *gestus* social como el objetivo del efecto de *distanciamiento*, la manera como los gestos y juegos de fisonomía expresan las relaciones sociales existentes entre los hombres de una época. En *Esperando a Godot*, Beckett asume su compromiso de crítica social, la relación entre los hombres es extrapolada en el símbolo de amo y esclavo, personificados en Pozzo y Lucky, pero no como resultado del destino, sino del manejo de un poder que puede ser desarmado. Lucky cuando tiene opción de pensar, aún cuando lo haga incoherentemente, logra rebelarse y lucha por continuar hablando y no dejarse silenciar. Otro de los conceptos de Brecht es *lo insólito*, contrario de lo natural, así la rebelión es insólita, en cambio la domesticación es natural como es la docilidad del esclavo, es insólito pero efectivo que el esclavo se rebele, cada espectador observará desde su peculiar perspectiva, de su relativa posición de clase.

Brecht propone la técnica de la *historización* junto al concepto de *procesus* como mecanismo de construcción dramática. Consiste en adjudicar títulos a cada escena como parcialidades de los diversos procesos transversales de la pieza, títulos que deberán expresar un sentido histórico, el actor representará los procesos de la obra como procesos históricos, ligados a una época precisa. En este *procesus* los comportamientos de los individuos son propios de su época, se vuelven caducos y sometidos a la crítica en su desarrollo. Aplicando una historización de la obra en los ejes diacrónico y sincrónico, tendríamos un esquema que incluye el manejo de la temporalidad de los procesos:

	Diacrónica		
	Procesos históricos verticales		
	Proceso 1	Proceso 2	Proceso 3
	I	I	I
Sincrónica	Temas	Acciones	
Secuencia horizontal	Descripción de Contenidos	Descripción de Acciones	
Escena 1 – Título 1	Tema 1	Acciones 1	
Escena 2 – Título 2	Tema 2	Acciones 2	
Escena 3 – Título 3	Tema 3	Acciones 3	

Para Brecht se trata de utilizar el distanciamiento de manera que los procesos y los personajes de la vida cotidiana se perciban ya no como naturales sino como insólitos. Muchas de las situaciones enajenantes de la vida diaria aparecen como actividad natural de la población cuando uno se encuentra sumergido en la misma actividad, pero si nos convertimos en observadores de todos esos desmanes percibiríamos lo insólito de esa masiva enajenación. La misma duda sistémica de la razón se impone en el dominio del arte. Los procesos que nos parecen naturales son develados en esta otra perspectiva como sorprendentes. No acepta ninguna mística, ninguna metafísica considerándolas como pertenecientes a un pasado ya superado.

En *Esperando a Godot*, Beckett no secciona la obra en escenas, ni les da títulos en la composición dramática. Brecht tampoco lo hace al pie y a la letra, su observación debe entenderse en dos sentidos, se aplica a los actores en el montaje de la obra para comprender los procesos, y por otro lado son útiles para el autor como técnica dramática, en la construcción de la obra.



La historicidad de los procesos, su secuencia y su proyección transversal, así como la división en escenas, su correspondencia con título, temas y acciones, estuvieron presentes en el acto de creatividad de la obra, en los esquemas y borradores del autor, es la parte lógica, racional en la organización de la obra. El que posteriormente todas estas marcas hayan sido suprimidas y aparezca el cuerpo de la obra en toda su musculatura, modelando su esqueleto interno que deja de percibirse, no quiere decir que no fueron utilizadas en su construcción dramática. Al contrario, la insistencia de Brecht sobre el aspecto racional en la obra vemos reflejada en la meticulosa y matemática elaboración de Beckett, recordemos que acostumbraba a realizar complejos esquemas gráficos y geométricos de los desplazamientos de los actores en los montajes en que participaba como codirector. Esta historicidad evidentemente está presente en *Esperando a Godot*, que trata la espera, el tiempo. Son dos días que puede simbolizar una eternidad repetitiva, cada día tiene una periodicidad que se repite en cada acto en sus tres escenas que se corresponden. Los procesos que atraviesan la obra diacrónicamente constituyen ejes longitudinales, procesos materializados en las ideas persistentes de suicidio, separación, o la esperanza en la infinita espera. De todas formas, cada autor original es creador de su propia tendencia y Beckett ha trascendido por su particular lenguaje, no refiriéndonos solamente al manejo de la frase, sino a toda la estructura expresiva de su obra, su estilo es identificable, sus obras tienen su sello. Que podamos encontrar en Beckett elementos de Aristóteles, Artaud y Brecht es propio de la historicidad de la cultura.

### 5.3

#### LA DRAMATURGIA DE SARTRE EN BECKETT Y SU OBRA

*Un teatro de situaciones*, publicación de 1973, recoge varios escritos de Sartre que nos introduce en la crítica de dos temas particulares: 1) su reacción contraria al “Teatro psicológico” que lo expone en dos de sus escritos: *Construir mitos*, conferencia dada en New York en 1946, y *Por un teatro de situaciones*, publicado en *La Rue* en 1947; y, 2) su crítica al “Nuevo Teatro” y a la denominación de “Teatro del absurdo” que hace en su conferencia dada en Bonn en 1966. (Sartre, 1973) 38\*

### 5.3.1

#### **Crítica al Teatro psicológico**

Sobre este primer punto, la “Crítica al teatro psicológico” descubrimos dos aspectos muy importantes: uno, que no solo para Sartre sino también para Brecht el rechazo al teatro psicológico es punto fundamental en su dramaturgia, aunque desde diversos puntos de vista; y dos, en ambos casos, tanto Brecht como Sartre se remiten a la Poética de Aristóteles como sustento de la tesis. Para Brecht el teatro psicológico adopta la catarsis como finalidad, y el efecto psíquico de la identificación como recurso, aspecto negativo en tanto que anulando la razón, sumerge al espectador y actores en una hipnosis emocional. Para Sartre, también remitiéndose a La Poética, el teatro psicológico da equivocadamente prioridad a los “Caracteres de los personajes”, coincidiendo en esto con Aristóteles para quien los “Caracteres morales” venían en la construcción dramática en segundo término de importancia, luego de la “Trama de acciones”. Con la diferencia de que para Sartre, en lugar de la trama de acciones, lo prioritario son “las implicaciones de la situación”, la libertad del individuo de escoger alternativas dentro de su experiencia existencial.

En su conferencia “Construir mitos” (Sartre, 1973, p. 58-61) 39\* dada en New York en 1946, Sartre afirma que la tragedia es un fenómeno histórico del siglo XVI y XVII sin justificación para resucitarlo, que el teatro anterior a la segunda gran guerra del XX fue un teatro de caracteres, aspecto que se conserva en los Estados Unidos -decía Sartre en 1946-. Un teatro donde la confrontación de los caracteres morales de los personajes es la preocupación principal, aquí el dramaturgo se esfuerza por aclarar los mecanismos de las pasiones –el amor, ambición de poder, frustración, cobardía, complejo de inferioridad– estudios psicológicos sobre los comportamientos de arquetipos humanos representados en escena. Perdiéndose de vista lo fundamental: la capacidad de explorar las situaciones comunes a la experiencia humana -la que todas las personas hemos vivido al menos una vez en la vida, situaciones extremas- y la facultad de decisión que tiene el hombre inmerso en esas situaciones.

De manera similar, Sartre continúa el tema de la sustitución del teatro psicológico de caracteres por el teatro de situaciones en su escrito de La Rue de 1947 “Por un teatro de situaciones”. Aquí hace una distinción entre el gran teatro de Esquilo, Sófocles, Corneille y el teatro de caracteres de Eurípides y Voltaire que anuncian el declinar del teatro, donde todo es previsible, decidido de antemano. No se trata de presentar la situación como un entretejido de circunstancias que indefectiblemente conducen a la perdición del personaje, sino de manera que su perdición se efectúa por su propio yerro, como dice Aristóteles escribiendo sobre la peripecia, también Sartre enfatiza sobre la caída del personaje

No hay grandeza en su caída si no es por su propia falta... La fatalidad que creemos constatar en los dramas antiguos no es sino el reverso de la libertad. Las pasiones ellas mismas son libertades expuestas a su propio peligro... Edipo es libre, libres Antígona y Prometeo. (Sartre, 1973, p. 19-20) 40\*.

El móvil principal del gran teatro -dice el existencialismo- es la libertad humana, la capacidad de decidir, de equivocarse, de ser castigado, la capacidad de transformar. La situación nos propone las soluciones, nos presenta alternativas: es del hombre el decidir. Y concluye Sartre en el sentido de que lo psicológico en el teatro no es pernicioso en su presencia sino, al contrario, en su insuficiencia. La situación humana debe ser llevada a escena en su máximo conflicto, entre las alternativas -la muerte-, al escoger la alternativa los hombres se escogen ellos mismos... Lo psicológico se reduce al limitarse a la construcción de los caracteres morales, puede ser ampliado en la psicología de la situación, recordemos que Sartre profundizó en las doctrinas psicoanalíticas. (Sartre, 1987) 41\* y elaboró su teoría de las emociones y lo imaginario

### 5.3.2

#### **Crítica al “Teatro del absurdo”**

Remitiéndonos a la conferencia de Sartre en Bonn de 1966 *Mito y realidad del teatro*. (Sartre, 1973) 42\*. Encontramos el reconocimiento a las obras de Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Weiss, y con anterioridad, a la obra de Brecht. Pero no está de acuerdo en que a los primeros se les identifique como autores del “Teatro del absurdo”

por cuanto, para Sartre, ninguno de estos autores presenta la existencia humana y el mundo como un absurdo, es decir no se inscriben dentro de la filosofía del absurdo existencial, además por su diversidad no pueden ser reducidos a un simple esquema. Para Sartre, Genet se identifica con lo imaginario, Adamov con la ideología marxista, Ionesco con el desplazamiento del hombre por el lenguaje, y en Beckett ve la presencia de lo que todos ellos buscaban: la sustitución de la intriga, como recurso de atracción por el escándalo despreocupado.

Con el aparecimiento del cine, el teatro ha comprendido sus limitaciones y ha hecho de éstas sus propias condiciones de realización. Este hecho junto con diversos factores sociales habrían hecho aparecer, a partir de 1950, lo que Sartre denomina “El teatro Crítico” expresión más apropiada que “Nuevo teatro” o “Teatro del absurdo”. Observa la necesidad de un teatro que mantenga la diversidad y se transforme día a día, viendo surgir nuevas contradicciones que lejos de excluirse, se enriquecen de vitalidad. Valiosa la contradicción entre ritualidad ancestral y ceremonialidad laica en el teatro; o desde el espectador la contradicción de perderse entre lo imaginario o vivir la realidad. El teatro contemporáneo, dice, ofrece soluciones mixtas, igualmente válidas que conducen a los autores modernos a tomar diversas posiciones. Sartre (1973) incluye una cita de Heidegger. “La frase de Heidegger, que ellos la conozcan o no, parecería verdadera”:

El hombre se comporta como si él fuese el creador y el dueño del lenguaje, mientras que es el lenguaje, al contrario, que se mantiene como su soberano” Reemplacemos “hombre” por “personaje” y comprenderemos numerosas tentativas del teatro actual”... Para Ionesco y para aquellos que le siguen, el lenguaje es capital, ya no es el medio que el héroe escoge para expresarse. Se trata, al contrario, de mostrarlo como inhumano. El lenguaje es el héroe: es el personaje principal. Él es rey, en la dimensión justa en cuanto este teatro destrona al hombre. Se trata entonces de piezas de lenguaje. El teatro pierde su antropomorfismo, pone en obra lo que se llama ahora en cierta literatura en Francia: una descentralización del sujeto. No tenemos más que un solo objeto viviente delante de nosotros: el lenguaje, el discurso. (Sartre, 1973, p. 203) 43\*.

Sartre ve en Ionesco la cabeza de este nuevo “Teatro crítico”, la acción demoledora del “Anti-teatro” que puso en tela de juicio todos los principios convencionales del arte dramático, creando un anti-lenguaje que diversificaba la significación.

Ionesco escribió un cuerpo orgánico de principios en sus “Notas y contranotas” publicada en 1962 juntando escritos de los años 53 al 60. Lo que no hizo Beckett, quien indicaba que sus principios están en sus obras, sin embargo su búsqueda se orientaba igualmente en descentralizar el papel dominante del ser humano y sustituirlo por el nuevo sujeto del lenguaje, en la misma línea de su maestro James Joyce quien desde mucho antes se introdujo ya en esta búsqueda, si bien la única obra de teatro que escribió, aparte de su vasta literatura, *Exiliados*, no fue innovadora, pero podríamos revisarla, la sorpresa nunca se desecha. Sartre escribe refiriéndose a Beckett:

Creo que Beckett ha hablado por todos, el día cuando, habiendo pasado su pieza *Esperando a Godot* en el teatro, y habiendo escuchado a la sala general aplaudir a toda fuerza, él se ha dicho: -¡Mi Dios, han debido equivocarse, esto no es posible, ellos aplauden!- Pues efectivamente, para todos estos autores, que ellos crean en lo imaginario o en la realidad, todos declaran que la adhesión no debe venir sino mediante el escándalo. (Sartre, 1973, p. 207) 44\*.

¿Sustituía el escándalo a la intriga como medio de complacer al espectador? Ya no más pequeña historia anecdótica bien construida con desarrollo, un medio y un final; pero ¿Se quería divertir al espectador?, o ir más allá, hacia la -construcción rigurosa de un *sujeto* que se desarrolla-. Para Sartre partiendo de la *temporalidad*, como materia teatral, de la construcción del *objeto* temporal, -que por sus contradicciones, por su estructuración- llegamos de manera accesible hacia lo que es propiamente el *sujeto*. El *sujeto* pierde su antropomorfismo, se vuelve abstracto: el lenguaje. Sartre ve en Ionesco la solución intermedia entre lo real y lo imaginario: develar el lenguaje haciéndolo hablar solo, conduciéndose a la absurdidad, una absurdidad que se revela lógica, denunciando el lenguaje como inhumano, la irrealización del lenguaje.

El nuevo teatro, el *Teatro crítico*, cuestiona del teatro clásico, de la burguesía, no sólo su contenido sino también su limitación de forma: el referirse a una misma forma de teatro: comedia, tragedia, drama, melodrama, etc. El teatro crítico, habiendo descubierto las contradicciones de género: embrujos o realidades; lenguaje objeto, sujeto o medio; difiere no solamente por su contenido, sino por la toma de alternativa dentro de la contradicción por la cual ha decidido el autor. El teatro se descompone en su diversidad.

Para Sartre, (1973) 45\* en las obras del *Nuevo teatro* se distinguen tres características comunes: rechazo de la psicología, rechazo de la intriga y rechazo de todo realismo. *Rechazo de la psicología* como ideología porque nos desvía de lo fundamental lo social, el lenguaje, el ser-en-el-mundo; porque el determinismo psicológico sustituye las condiciones históricas y sociales de la época. *Rechazo de la intriga* como recurso de diversión, sus autores lejos de temer el escándalo encuentran en él el sustituto, quieren conscientemente provocarlo, pues el escándalo debe conducir a un cierto desahogo. *Rechazo del realismo* como filosofía naturalista, reproductiva; la sospecha de que la propia realidad no es realista, de que no podemos aprehender la idea de la muerte, no podemos realizar nuestro nacimiento. Características del *nuevo Teatro* confirman que no tiene nada de absurdo, aun cuando su aparente incoherencia es otra forma de expresar una lógica profunda, subterránea.

En la época de *Esperando a Godot*, además de la abstracción y la nueva concepción del espacio-tiempo, está la alquimia de los artistas que buscaban la sustitución del ser humano como centro del universo por lo inhumano, ese algo que tiene vida propia: el lenguaje, entidad subterránea del ser, vertiente en lo recóndito de lo natural. Es el nuevo sujeto. Comunicación que implica dialécticamente incomunicación, el ser perdido en su propio mundo, no poder articular con su exterioridad, o hacerlo a sacrificio de su propia autonomía, conducido a la domesticación, subordinación, pérdida de libertad. Esta angustia frente a la comunicación sin libertad, a la comunicación manipuladora, como parte inevitable de la existencia, exige una actitud liberadora.

¿Hay en *Esperando a Godot*, un dejo de filosofía existencial? Beckett no quiso hacer filosofía, su acuario fue el lenguaje, profesor de inglés en la Escuela Normal Superior de París, y de francés en su Irlanda natal; no fue un lingüista de método, sino un lingüista de literatura. Pero el lenguaje no se circunscribe a la palabra, es el lenguaje del cuerpo, del microgesto no domesticado, floración de la emoción. Nuevos lenguajes, exige esa fuerza interna que nos conduce, sean experimentales o fallidos, no importa. Serán nuevos en cuanto rompan las limitaciones de lo convencional, no romper por romper, no el escándalo por el escándalo, como aparentemente podría ser interpretado.

Al contrario, se trata de no temer al escándalo para dejarse escuchar. ¿Pero en *Esperando a Godot*, donde está lo revolucionario aparte de no temer al escándalo? ¿Cómo rompe con lo humano, despertando al nuevo sujeto del lenguaje? Sus personajes son la caricatura de la pobre especie humana, individuos dominados por el miedo, esperanzados por la fantasía de la solución externa. Como espectadores pensamos ¿Por qué no se marchan? ¿Por qué no dejan de esperar la falsa esperanza? ¿Por qué el ser humano está perdidamente domesticado? ¡Qué pequeño y miserable es el ser humano! Ya no es el personaje el que habla, es la obra en su conjunto la que comunica. Ya no es solamente la palabra, son los sonidos, el canto o gruñido de la voz, las imágenes de las formas, los colores en la luz, la danza del cuerpo, el gesto de la emoción, la soledad del paisaje, el minimalismo de la composición, los trajes roídos de falso prestigio, son quienes nos hablan. El ser humano es reducido, ridiculizado, se amplifica el lenguaje simbólico de la totalidad, incide simultáneamente sobre los dos objetivos, distanciándolos, afirmándolos. Si la temporalidad es otro objeto de la construcción dramática, junto con el lenguaje -el lenguaje es objeto que puede convertirse en sujeto- falta por ver que otros sujetos propone el Nuevo Teatro. La temporalidad es vital en *Esperando a Godot*, el tema de la espera, si no se recurrió al suicidio a tiempo no queda más que esperar, es la sentencia de uno de sus personajes. En la espera eterna vemos el símbolo del purgatorio, castigo igual a la tortura del infierno tema de *A puerta cerrada* de Sartre, presencia del mito cristiano, el uso del mito, de lo que nos habla Artaud. La obra nos remite a Kafka, vemos un parangón con *El castillo*, con el personaje K. y su acompañante Frída, tratando de llegar al señor Klammm, funcionario inalcanzable del poder central. El esfuerzo por llegar a él se invierte en la espera de que él baje, en este caso Godot, igualmente inalcanzable.

Pero cuales serán estos otros sujetos que expone el Nuevo Teatro: la ideología, la ridiculización de lo sagrado, el arrastre de los ídolos, develar mitologías, desmitificar doctrinas, impulsar la rebelión, lo revolucionario en el arte, ya no la simple lucha contra la miseria, más allá, contra la ignorancia y las conductas opresivas. Múltiples sujetos se abren a la crítica, todos ellos de ruptura, sujetos a la censura encubierta o no de la inquisición contemporánea. El artista subversivo o el artista manipulado, la herejía o la domesticación. Corresponde al autor y actores decidir, en la elección se encontrarán a sí mismos.

## 5.4

### LA DRAMATURGIA DE IONESCO EN BECKETT Y SU OBRA

Ionesco, en artículos escritos entre 1953 y 1961 e incluidos en el libro *Notas y contranotas*, publicado en 1962, confiesa que se puso a escribir teatro porque lo detestaba, porque veía en él una realidad limitada, falseada, que no reconocía la verdad de nuestros sueños, de la imaginación. Fue al tratar de ridiculizarlo que empezó a amarlo, descubriendo un teatro guardado en el interior de sí mismo, que solamente, como cualquier individuo intencionado, tenía que dejarlo aflorar. “*Un retorno a un modelo de teatro interior; es en sí mismo donde uno vuelve a encontrar las figuras y los esquemas permanentes, profundos, de la teatralidad*”. (Ionesco, 1965, p.40) 45\*.

Reconoce el retorno a lo insostenible, a las fuentes de lo trágico, al mayor paroxismo, a un teatro de violencia: violentamente cómico, violentamente dramático. Un teatro extremo, incluyendo la exageración extrema de los sentimientos, que provoque la dislocación de la débil realidad cotidiana. Ir hasta el fondo de lo grotesco en la farsa, la parodia, lo burlesco. Dislocación de la realidad para su reintegración, hoy hablaríamos de deconstrucción y liberación de los pares binarios, como dice Derrida, la construcción de lo nuevo exigía desarmar la realidad. Es en este desarmar de lo académico, donde encuentra la falsa oposición entre lo trágico y lo cómico, ya no es lo uno o lo otro, es lo uno y lo otro, en una dialéctica donde permanecen juntos, sin fundirse, mutuamente en oposición, complementándose, rechazándose, tratando de ahogar lo uno en lo otro aparece su verdadera fuerza. Lo propio sucede entre lo real y lo imaginario, por qué habrían de ser las piezas excluyentes, si los elementos fantásticos pueden subrayar por contraste el *realismo*. Es en estos antagonismos donde se encuentran las bases de una posible construcción teatral: entre la tragedia y la farsa, lo prosaico y lo poético, el realismo y la fantasía, lo cotidiano y lo insólito.



Entre estos principios contradictorios se incluye la teatralidad del lenguaje más allá de la palabra, de sus propias contradicciones internas, entre el clisé y el eslogan del gastado lenguaje cotidiano, y la denuncia, calificada de absurdo, de ese lenguaje vacío de significación, el lenguaje deberá ser extremo, explosivo, destructivo; y más allá, el lenguaje de los objetos, la teatralidad de las imágenes, la concreción de los símbolos. *“El teatro no es una serie de imágenes, como el cine, sino una construcción, una arquitectura en movimiento de imágenes escénicas”*. (Ionesco, 1965, p. 24) 46\*.

Es así como dice Ionesco trata de expresar lo extraño en que parece estar envuelta toda la existencia. A través de una técnica libre de ideologías, de didácticas, que no excluye los temas sociales tratados como materia teatral. Una técnica en la búsqueda del propio lenguaje teatral, así como la pintura y la música han encontrado su propio lenguaje dentro del estilo cultural de la época, el teatro tendrá que seguir explorando en su propia expresividad. *“Igualmente sólo después de haber desarticulado personajes y caracteres teatrales, después de haber desechado un falso lenguaje teatral es cuando hay que tratar, como se hizo con la pintura, de rearticularlo, purificado, esencializado”*. (Ionesco. 1965, p. 27) 47\*.

Se manifiesta un acérrimo destructor de las ideologías, a sí mismo no se permite tener ideas antes de escribir una pieza de teatro, para él las ideas han venido luego, luego de la reflexión sobre sus propias obras. Para él su mecánica de creación artística tiene que ser libremente espontánea, descubrir al mismo tiempo que se inventa, la invención como redescubrimiento. El surrealismo redescubría el amor y el sueño que siglos de racionalismo habían censurado. En ese sentido los escritores son filósofos, al descubrir una parte de la realidad, pero como filosofía viva y no como pensamiento abstracto.

La obra de arte no está desprovista de ideas. Pero puesto que es vida o expresión de la vida, no emana de ideologías; son las ideas, en cambio, las que se desprenden de ella. El autor nuevo es aquel que contradictoriamente trata de recuperar lo más antiguo. (Ionesco, 1965, p. 40) 48\*.

Ionesco reniega que el teatro siendo el espacio propicio para la mayor libertad, donde todo se puede expresar, todo se puede romper, todo se puede crear, donde la imaginación no tiene límites. Se vea reducido al reflejo de una realidad enajenante que tiene que mantener esperanzas inútiles.

Pudiendo el teatro ser el ámbito de mayor libertad, de la imaginación más descabellada, se ha convertido en el de máxima sujeción, de un sistema de convenciones, llámese realista o no, paralizador. Se teme el exceso de humor (el humor es libertad). Se teme la libertad de pensamiento, se teme también una obra demasiado trágica o desesperada. El optimismo, la esperanza son obligatorias bajo pena de muerte. (Ionesco, 1965, p. 39) 49\*.

Tal vez se encuentre allí el propio lenguaje del teatro, en la forma: la creación de imágenes de provocación, de desinhibición, de ruptura, de presencia de lo insólito. De ahí que ese teatro de vanguardia se vea impopular, pero deberá prevalecer más allá de la búsqueda de popularidad, de consideración de oportunidades, de ilustración de ideologías, el esfuerzo de creación. El arte y el teatro son combate, el autor quiere decir algo nuevo ¿sino para qué escribiría?

No es a favor o en contra de algo por lo que escribe, es a pesar de ese algo. Es en ese sentido en el que cada artista es más o menos, según sus fuerzas, un revolucionario. Si copia, si reproduce, si ejemplifica, no es nada. Parece, por lo tanto, que el poeta combate (a menudo involuntariamente, por el hecho mismo de su existencia) una traición. (Ionesco, 1965, p. 40) 50\*.

Necesitamos un Teatro liberal, amigo del pensamiento y de las artes, que crea en su necesidad y en la necesidad de los laboratorios. Reivindico para los dramaturgos la misma posibilidad que para los sabios de realizar experimentos. En Francia tenemos autores apasionantes: Jean Genet, Beckett, Adamov... que al oponérseles a los otros, constituyen los puntos de partida de un posible desarrollo de un teatro viviente y libre. La vanguardia es libertad. (Ionesco, 1965, p. 43) 51\*.

Es muy aleccionadora la evolución, que el propio Ionesco expone irónicamente, de su obra. Como se fue construyendo su vocabulario sin pretensiones prefiguradas de antemano, en una especie de peripecias lo que él buscaba como intención desembocaba en efectos contrarios e inesperados.

Cuando intentó construir la “Tragedia del lenguaje” en *La cantante calva*, su primera obra montada en 1950, la obra hizo reír a los espectadores. Luego cuando escribe sobre un profesor sádico que mataba a sus alumnas, *La lección*, el público la encontró alegre. Comprendiendo que era un autor inconscientemente cómico se decide a escribir dos farsas, una sobre una enorme cantidad de sillas inútiles, la gente encontró algo particularmente macabro. Intenta proyectar filosóficamente las angustias profundas en *Víctimas del deber*, se le trató de bromista.

“Seamos bromistas, me dije, compuse siete pequeños sketches que fueron representados en uno de esos teatros que llevan el extraño nombre de “Vanguardia”... Se me hizo la observación de que el teatro no es abstracto sino concreto. Consideré que la objeción –un poco al margen de la cuestión- era justa”. (Ionesco, 1965, p. 69) 52\*.

En su pensamiento el artista como una especie de médium logra develar verdades profundas que sirven de materia a la elaboración de teorías, para Ionesco las ideologías no son fuente de la obra de arte, al contrario, de la obra de arte han sido tomadas las ideas para desarrollar futuras filosofías.

En otras palabras, no ha sido Sófocles quien fue inspirado por Freud sino Freud quien fue inspirado por Sófocles, y por las angustias de cuyo testimonio son las obras de arte y las revelaciones que ellas pueden determinar. Una obra de arte es la expresión de una realidad incomunicable que se trata de comunicar, y que a veces puede ser comunicada. Esa es su paradoja, y su verdad. (Ionesco, 1965, p. 76) 53\*.

El artista como médium. Esa es su técnica, la búsqueda de lo profundo en el interior de sí mismo sin perder el vínculo con los conflictos de su época. De la manera como habla Ionesco de Beckett, parecería que se habían entendido en conformar un frente de lucha en común contra el mundo enajenado. Se respira el mismo ambiente de protesta anárquica que percibíamos en Artaud, esa necesidad de romper con todo para intentar rescatar el teatro de su estado agónico de inanición. Ese insuflar de valor para atreverse a provocar contra la censura ¿sino de qué serviría el arte? El artista no puede dejarse domesticar servilmente, el momento que pierda su rebeldía se convertirá en mutilado inútil al servicio del consumo institucional.

Claro que el mundo no soporta las críticas y tratará de destruirle hasta lograrlo, recordemos el escrito de Artaud, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, cuando también el propio Artaud fue otro suicidado por la sociedad. El artista en su toma de decisión deberá escoger entre ser reconocido por la sociedad a costa de convertirse en su sirviente, o entregarse a la lucha por decir la verdad que es descubierta en lo profundo de su interior y transmitirla como un médium del nuevo siglo. Eso exige autenticidad y verdadera entrega. Creemos que Beckett fue uno de esos verdaderos artistas de su tiempo, vemos que desde que renunció a su cargo de profesor en 1936 hasta mediados de los años 50, es decir como veinte años vivió en un estado de penuria, el éxito le vino de sorpresa, pudo no haberle llegado, o llegado luego de su muerte. No perseguía el éxito, era un apasionado del trabajo.

## 5.5

### LA DRAMATURGIA DE BECKETT EN LA OBRA

Beckett siente que le cuestionan por escribir sobre el dolor y la miseria. ¿Cómo puede escribir sobre el dolor y la miseria alguien pequeño burgués de vida apacible? Si, su vida no fue como la de Jean Genet, perseguido, encarcelado, despreciado. A Beckett se le recuerda como mujeriego, borracho, pendenciero, en su época juvenil de círculo intelectual, alrededor del viejo Joyce en París. En el 38 recibió una puñalada en la calle por un desconocido que lo puso de gravedad, y el 42 tuvo que esconderse de la persecución nazi por identificado colaborador de la resistencia francesa, y vivir en el campo como un desconocido, no se le conocen otros sufrimientos. Beckett nos dice de esa época: “Pero aquello era distinto. Yo luchaba contra los alemanes porque habían convertido la vida de mis amigos en un infierno, pero no por Francia.”...“No podía mirar todo aquello con los brazos cruzados” (Birkenhauer, 1976, p. 93) 54\*. Fue muy hermético no sólo respecto a su filosofía personal, sino también respecto a su dramaturgia, siempre se negó a escribir sobre ella, decía que si tuviese que escribirla dejaría de producir sus obras, Beckett hablando de *Fin de partida* dice:

*Fin de partie* será mero juego. Nada menos. De enigmas y soluciones, ni una palabra. Para cosas tan serias están las universidades, las iglesias, los cafés, etc.... Negarse a cualquier explicación e insistir en la extrema sencillez de la situación y del tema. No tenemos claves que ofrecer para desentrañar misterios que sólo ellos, los que preguntan, se han inventado... Si alguien quiere hacerse quebraderos de cabeza sobre los fonos armónicos, es cosa suya, y él mismo debe procurarse la aspirina. Hamm es lo que es en la obra, y todo es lo que es en la obra... en un lugar así y en un mundo así. (Birkenhauer, 1976, p. 161) 55\*.

Sin embargo tratamos de seguirle la pista en algunos de sus escritos, esclarecer su relación con James Joyce, irlandés coterráneo suyo, es importante, aparte de las conjeturas sobre su relación con su hija; en el plano del lenguaje literario si comparamos el salto en la obra de Joyce de los relatos de *Dublineses*, al *Ulises*, con la obra de Beckett de sus relatos como *Primer amor*, al *Innombrable*, percibimos un innegable paralelismo, esa desestructuración del lenguaje, volviéndose un fuerte arroyo de montaña que fluye, torrentoso; provocándonos una angustia -no es el placer- y la conciencia de que un nuevo lector de la época, deberá disfrutar de esos textos leyéndolos en su idioma original, el inglés y francés en las dos obras; se ha llegado al punto de que la palabra literaria en prosa ha recuperado, como en la poesía, la cualidad de intraducible. La poesía es intraducible a otro idioma, así la traducción fuese hecha por otro poeta insigne, el idioma es una magia distinta, no se la puede absorber de lejos, a la distancia, será por eso que nuestra angustia al leer esas obras hace que nos parezcan una puñalada. Cualidad en la obra de Beckett, quien al escribir dominando los dos idiomas, traduciendo personalmente sus obras de un idioma al otro, cambiando textos íntegros en la traducción, según nos refieren sus críticos, hace que la palabra cargada de significado retorne a ser poética, intraducible. Sobre esto escribe Beckett:

Joyce no escribe sobre algo; su escritura es ese algo mismo... Si el sentido es dormir, las palabras se van a dormir. ... Si el sentido es bailar, las palabras bailan. ... A las palabras se les da la vuelta y chisporrotean. ... Aquí reina la bárbara economía de los jeroglíficos. Aquí no son las palabras la deformación cortés de la tinta de los impresores del siglo XX. Están vivas. Se apretujan en el papel y arden y llamean y se hacen brasa y desaparecen. (Birkenhauer, 1976, p. 37) 56\*.

Joyce, como escritor, dueño extraordinario de su material, quizá el más grande de todos. Hacía que las palabras rindiesen el máximo absoluto, al escribir yo no soy dueño de mis materiales... Cuanto más sabía Joyce, de tanto más era capaz. Como artista se esforzaba por alcanzar la omnisciencia y la omnipotencia. Yo trabajo con impotencia e ignorancia. (Birkenhauer, 1976, p. 92, 47) 57\*.

Beckett se reconoce opuesto a Joyce, respecto a la conciencia de sus limitaciones, si Joyce era dueño de su material, de la palabra; al contrario, Beckett encontraba en la ignorancia y la impotencia el recurso de su trabajo, la angustia de sus propias limitaciones se convertía en el impulso de solución creativa, ya no el alarde del conocimiento, sino la pureza de la entrega. “El éxito o fracaso público nunca me han importado mucho; la verdad es que con este último me siento mucho más familiarizado; toda mi vida de escritor, a excepción de estos últimos años, ha respirado su hálito vivificador...” (Birkenhauer, 1976, p. 161) 58\*. En su ensayo sobre Joyce y Vico, Beckett nos habla de tres instituciones que para estos escritores eran fundamentales, seguramente son temas del inconsciente colectivo latentes en su arsenal creativo.

En Joyce aparecen siempre tres instituciones sociales que Vico había considerado fundamentales: “la iglesia, el matrimonio y el entierro”. Estas tres instituciones las emplea Joyce en su obra como -comodidad o incomodidad estructurales-. Con el adjetivo estructural no quiero decir solamente un osado ensamblaje exterior, un mero andamio para sostener la materia. Me estoy refiriendo a las infinitas variaciones materializadas de estos tres compases y al engranaje de estos tres temas... elimina esa rígida exclusión mutua que en las construcciones muy redondeadas suelen constituir un peligro. (Birkenhauer, 1976, p. 36) 59\*.

Yo no estoy influenciado por su obra, como se ha afirmado con frecuencia. Lo único que puedo decir es que Joyce ha tenido un influjo moral sobre mí: me enseñó lo que es la integridad artística. (Birkenhauer, 1976, p. 60) 60\*.

*Iglesia, matrimonio y entierro.* ¿Cómo están presentes en *Esperando a Godot*? Parecen ser temas presentes en todas las obras de teatro, sea implícita o explícitamente. Son de tan amplia generalidad que escarbando siempre los vamos a encontrar encarnados en imágenes o situaciones. Así, la imagen de la *iglesia* aparece en la ritualidad, en los símbolos de las mitologías religiosas. Godot parece ser una inflexión de Dios: Dios, *Esperando a Dios*, la eterna espera, luego hay el tema del Salvador y los dos ladrones crucificados juntos a él, las imágenes bíblicas del Mar muerto, de un Godot de barbas blancas y sus mensajeros, pastores de cabras y ovejas. Pero todo encubierto, simbólico, metafórico, esa es la estrategia de Beckett, mantenerlo en reserva, no decir casi nada de sus obras, dejar que las interpreten, mantener la veladura.

Él mismo no quiere entenderlas, que queden en el pasado, su pasado, siempre en el presente, interesado en su trabajo del día. El otro aspecto, el *matrimonio*, es más enigmático en la obra, no hay siquiera la pareja heterosexual, sin embargo Estragón dice aproximadamente “siempre soñé en ser felices, en pasar nuestra luna de miel en las aguas azules del Mar muerto”, y durante toda la obra presenciamos el rito habitual de pareja en matrimonio, ese disgustarse y reconciliarse, el juego de confirmar que todavía siguen juntos. Vladimir y Estragón siendo dos hombres viejos nos remiten a la pareja en matrimonio, un recurso del autor, expresar los conflictos de pareja contradictoriamente presentes en personajes masculinos, habiendo perdido su sexualidad aparecen como dos seres. Igual si los personajes hubiesen sido hombre y mujer, ya viejos viven su existencia, se acompañan en su soledad. Respecto al último tema, el *entierro*, por qué no decir la muerte o el suicidio, temas que atraviesan la totalidad de la obra como eje longitudinal, así el lamento de no haberse lanzado de la torre Eiffel, cuando todavía estaban a tiempo, el intento de colgarse del árbol con una cuerda que siempre se rompe, siempre el suicidio como una sombra cómica y siniestra que flota como solución a la espera. Y la imagen al final de la obra, cuando Vladimir alucinado ve un nacimiento junto a la fosa que cava el sepulturero, es imagen aterradora sobre la fugacidad de la vida. La reflexión sobre la temporalidad de la existencia está presente en Beckett desde su ensayo sobre Proust escrito en Londres en 1931:

No sólo estamos más fatigados por el ayer, sino que somos otros; ya no somos lo que fuimos antes de la fatalidad del ayer.... Hablando estrictamente, sólo podemos recordar lo que ha sido registrado por nuestra extrema desatención y almacenado en aquel último e inaccesible calabozo de nuestro ser cuya llave no la guarda la costumbre... Sólo es fértil la búsqueda que excava, se sumerge, que es contracción del espíritu, descenso. El artista es activo, pero negativamente; se retira de la nulidad de los fenómenos periféricos, buscando la médula del torbellino... La tragedia no tiene que ver con la injusticia humana. La tragedia es la representación de una expiación, mas no la expiación por la infracción codificada de unas disposiciones locales establecidas por truhanes para gobierno de locos. La figura trágica representa la expiación del pecado original, del pecado original y eterno suyo y de todos sus socii malorum, del pecado de haber nacido: (Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido). (Birkenhauer, 1976, p. 46, 47) 61\*.

Se muestra partidario de una construcción dramática que se eleve sobre la sucesión cronológica de los eventos, de la causalidad directa, del funcionalismo utilitario.

Los eventos deben aparecer espasmódicos, y los caracteres y motivos surgir de una demencial necesidad interna, libres de la vulgaridad de una clara concatenación dramática. En la idea de fugacidad de la vida, tan acelerada que no sabemos si nuestros recuerdos fueron reales, o si todo fue un sueño, reaparece la raíz existencial de Calderón de la Barca, sobre el sentido o sin sentido de la vida.

La obra de arte no es ni creada ni elegida, sino descubierta, destapada, excavada, porque preexiste en el artista como ley de su naturaleza... el artista posee su texto, el artesano lo traduce. El deber y la misión de un escritor (no de un artista, sino de un escritor) son los de un traductor. (Birkenhauer, 1976, p. 48) 62\*.

Para Beckett la fuente del artista se encuentra en el interior profundo de sí mismo, su tarea es descubrir las imágenes vivientes en el subconsciente y hacerlas aflorar, y minuciosamente en la tarea del traductor, hacer que estas imágenes se revistan de valor significativo y poético. Su pasión por las cualidades lingüísticas del idioma le conduce al dominio de otra lengua, el francés, le es más estimulante escribir en otro idioma, el lenguaje se convierte en sujeto de la obra. Transmitir la idea del artista al papel es tarea del traductor, en la minuciosidad del trabajo, el artista se convierte en artesano traductor.

Aunque en 1942 tuve que desaparecer, pude conservar mis habitaciones. Regresé allí (París 1945) y me puse de nuevo a escribir... en francés. Era sencillamente un capricho. Era una experiencia distinta a escribir en inglés. Era para mí más estimulante escribir en francés. (Birkenhauer, 1976, p. 109) 63\*.

Los trabajos escritos en francés me llevaron a un punto en el que tenía la sensación de que siempre estaba diciendo lo mismo. A algunos escritores el escribir les resulta tanto más fácil cuanto más escriben. A mí me resulta cada vez más difícil. Para mí cada vez es más pequeño el campo de las posibilidades. ...en el último libro -L'innommable- todo se disuelve. Ni "yo", ni "haber", ni "ser". Ni nominativo, ni acusativo, ni verbo. No hay otro camino. Lo último que he escrito -Textes pour rien- constituye un intento por superar esta situación de disolución, pero ha fracasado. ... L'innommable me ha colocado en una tesitura de la que no puedo salir. (Birkenhauer, 1976, p. 141) 64\*.

Lo que a mí me interesa es la forma de las ideas, aunque no creo en ellas. San Agustín tiene una frase estupenda. ¡Lástima que no recuerde cómo es exactamente en latín! En latín suena mucho mejor que en inglés. "No te desesperes; el buen ladrón se salvó. No te regocijes; el mal ladrón se condenó." Esta frase tiene una forma maravillosa. Lo que importa es la forma.... Uno de los pies de Estragón está santificado y el otro condenado. La bota le hace daño en el pie condenado y le va bien en el otro. Como pasaba con los dos ladrones que estaban junto a la cruz. (Birkenhauer, 1976, p. 13) 65\*.



El valor de la forma en la construcción dramática es vital, no sólo en la sintaxis de la frase sino en la forma como se revisten los simbolismos de la frase. Vladimir habla a Estragón del *Salvador* crucificado junto a los dos ladrones, por Beckett descubrimos la relación de esta imagen con los pies y zapatos de Estragón, recurrente en la obra. Dos expresiones formales, sobre los pies y los crucificados, que a pesar de haber nacido concatenadas, en el espectador su simbolismo se mantiene oculto, su contenido es estrategia del constructor, es la forma la que llega al espectador. Tal vez la razón no lo percibe pero sí el subconsciente, la frase y la imagen simbólica han sido construidas juntas en la forma. Desentrañamos su dramaturgia, las imágenes formales no son gratuitas, son simbólicas, pero los simbolismos no pueden ser explicados porque no tienen una propia significación, es la cualidad enigmática propia de los símbolos.

¿Se puede llamar -novela- a lo que hacemos?... Es algo distinto. Ya no escribimos novelas. No me gusta hablar de ello, pero es un trabajo imaginativo, un trabajo de mera imaginación... Naturalmente, los recuerdos intervienen, pero se trata de imaginación. De la tentativa de escapar a la confusión... de las cosas... El lazo entre el yo y las cosas ha dejado de existir... Uno tiene que hacerse mundos particulares para satisfacer la necesidad de conocer, comprender, para satisfacer su necesidad de orden.... He ido simplificando cada vez más las situaciones y los personajes. (Birkenhauer, 1976, p. 187) 66\*.

En la contraportada de la edición francesa de *En attendant Godot*, se ha impreso esta valiosísima carta escrita por Beckett en enero de 1952, en respuesta a Michel Polac; el mismo año en que aparece publicada la obra y un año antes de su puesta en escena. La traducción es de mi personal lectura.

Usted solicita mis ideas sobre “Esperando a Godot”, a la vez que mis ideas sobre el teatro. Yo no tengo las ideas sobre el teatro. De esto no conozco nada. Yo no estoy en eso. Es algo admisible. Y lo que es sin duda menos, para empezar, en estas condiciones, es el escribir una pieza, y luego, de haberlo hecho, no tener tampoco ideas sobre ella. Este es lamentablemente mi caso. No está dado a todos el poder pasar del mundo que se abre en las páginas a otro de los aciertos y errores, y regresar, imperturbable, como se pasa del trabajo al Café del Comercio. Yo no sé más sobre esta pieza que aquel que llega a leerla con atención. No sé dentro de que espíritu la he escrito. Sobre los personajes yo no sé más de lo que ellos dicen, de lo que ellos hacen y de lo que les sucede. De sus aspectos yo he logrado indicar lo poco que pude entrever. Los sombreros melón por ejemplo. No sé quien es Godot. Incluso no sé, sobretodo, si él existe. Y no sé si ellos creen en eso o no, los dos que le esperan. Los otros dos que aparecen al final de cada uno de los dos actos, es algo necesario para romper la monotonía.

Todo lo que he podido saber, lo he mostrado. No es mucho. Pero eso me complace, ampliamente. Incluso diría que con menos estaría satisfecho. En cuanto a querer buscar en todo esto un sentido más amplio y más elevado, a ser llevado luego del espectáculo, con el programa y los abrigos, yo no encuentro el interés. Sin embargo eso debe ser posible. Yo no estoy en eso ni lo estaré nunca. A Estragón, Vladimir, Pozzo, Lucky, a su tiempo y espacio, no he podido acercarme sino un poco, muy lejos de la necesidad de comprenderlos. Tal vez ellos a ustedes les deben dar cuenta. Que ellos se desenvuelvan. Sin mí. Ellos y yo nos hemos abandonado. (Beckett, 2002, contraportada) 67\*.

La carta nos da información sorprendente sobre las ideas de Beckett respecto a su dramaturgia y a su obra. Hay una coincidencia con Ionesco en cuanto la obra no puede ser resultado de ideas preconcebidas, para Ionesco las ideas sobre la obra le venían luego de escrita, para Beckett incluso luego de escrita no quería saber nada sobre las ideas que podían derivarse de ella, sobre sus implicaciones filosóficas, conduciría a reducir la abierta significación. No se trata de volver a la obra lógica y comprensible, sino permitir que del aparente absurdo y dificultad surjan la diversidad, multiplicidad y contradicción.

Beckett encuentra descabellado que el autor dejando en suspenso la escritura de su obra pueda volverse crítico de ella y volver imperturbable a continuar en su trabajo. Son cualidades distintas las del artista y el filósofo, o con más precisión del artista y el crítico. No quiere dejar contaminar su obra con las ideas, en esto es afín al pensamiento de Ionesco, ambos comparten ese visceral desprecio por las ideologías. Vemos al artista como un médium entregado a su trabajo con pasión, y al mundo del arte más allá de los intereses oportunistas. Son hombres de inaudita resistencia, recordamos a Sartre rechazando el premio Nobel de literatura y a Beckett aceptándolo a la distancia, a condición de no estar obligado a ir a recibirlo personalmente. Descubrir las verdades profundas exige vivir profundamente.

La manera tan despreocupada y sincera de hablar de Beckett sobre los personajes de *Esperando a Godot* nos desconcierta. Han sido de tal manera dotados de vida propia que nos remite a que les preguntemos, que los volvamos a leer, que los volvamos a ver en escena si queremos saber algo más acerca de ellos. Él ya se siente distante, él y ellos ya se abandonaron, Beckett ya está en otra cosa, trabajando en el presente. El haber introducido en la construcción de la obra a Pozzo y Lucky, al amo y esclavo, algo que nos parecería de serio contenido filosófico, el autor burlonamente nos aclara que su presencia al final de cada acto fue necesaria simplemente para romper la monotonía. Es decir la obra se va construyendo por sí sola, en respuesta a sus propias necesidades. Las exigencias son de forma, él así lo reconoce cuando ejemplifica citando la frase de San Agustín, se maravilla de la frase en latín, la repite en inglés y a nosotros nos llega la traducción al español, en ese camino cuanto se habrá perdido de la forma. Pero no es la forma por la forma, eso nos conduciría a un remilgado gusto manierista, es la forma del mensaje profundo del artista que ha llegado a esa esencia indescifrable guardada en el interior del inconsciente colectivo, es la relación del teatro del absurdo con el surrealismo, Bretón había comentado luego de ver estas obras en la década del 50 “Nosotros buscábamos esto hace treinta años”. En su reacción contra el realismo y las ideologías, el contenido habría que buscarlo en lo profundo del ser humano, en su naturaleza, en lo onírico, versión fantástica de la realidad. Si la realidad en última instancia es insoslayable, por qué buscarla en la superficie, si hay otros que así proceden, que lo hagan, en nombre de la diversidad tanto mejor conducirse por varios caminos. Para nosotros el profundo mundo onírico no esconde la realidad, es el espejo de su esencia.

Peter Brook (1986) en *El espacio vacío* escrito en 1968, se refiere a Beckett en estos términos:

Quizá el escritor más intenso y personal de nuestra época es Samuel Beckett. Sus obras son símbolos en el sentido exacto de la palabra. Un símbolo falso es blando y vago, un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos - simbólico- nos referimos a menudo a algo tristemente oscuro: el verdadero símbolo es específico, la única forma que puede adoptar una cierta verdad. Los dos hombres a la espera junto a un árbol achaparrado, los dos personajes abandonados en una torre, la mujer enterrada en la arena hasta la cintura, los padres en los cubos de basura, las tres cabezas en las urnas: frescas imágenes sobre el escenario como objetos. (Brook, 1986, p. 74) 68\*.

No llegaremos a ningún sitio si esperamos que nos digan qué significan, aunque lo cierto es que cada una tiene una relación con nosotros que no podemos negar. Si aceptamos esto, el símbolo se nos convierte en asombro (Brook, 1986, p. 74) 68\*.

Cuando atacamos a Beckett por su pesimismo, nos convertimos en personajes de Beckett atrapados en una de sus escenas. Cuando aceptamos las afirmaciones de Beckett tal como son, repentinamente todo se transforma. Después de todo, hay un público completamente distinto, que es el de Beckett, compuesto por personas que no levantan barreras intelectuales, que no se esfuerzan demasiado en analizar el mensaje. Este público ríe y grita, y al final comulga con Beckett, este público sale de sus obras, de sus obras negras, alimentado y enriquecido, animado, lleno de una extraña e irracional alegría. Poesía, nobleza, belleza, magia: de repente estas insospechadas palabras vuelven una vez más al teatro. (Brook, 1986, p. 75) 69\*.

Beckett en *Esperando a Godot*, desenmascara los mitos de la sociedad de manera frontal sin volverse panfletario, están el mito del Salvador que nunca llega, intérpretese éste como el líder político o religioso, a cada uno le vendrá a su manera; el mito del esclavo que siempre permanecerá sumiso al poder; el mito del suicidio como salvación; el mito de la fidelidad de la pareja; el mito de seriedad y formalidad en la obra de arte; el mito del respeto a las buenas costumbres; el mito de la diversión del espectáculo; el mito de hacer felices a los espectadores. Todos estos en la actualidad ya no escandalizan, pero haberlo hecho en su momento sin esperar reconocimiento alguno sí fue un acto de valentía. En la actualidad este liberarse de la censura ha sido exorcizado por el sistema, la sala de teatro de vanguardia se ha convertido en un cenáculo de iniciados. El resto de la gente, el gran público de normales asiste simplemente al cine de efectos especiales.

Si el Teatro del absurdo nos ha abierto las puertas de la libertad en el escenario, cómo entendemos que las salas permanezcan vacías cuando no se trata de la simple comedia pobre y ridícula, que sí llena las salas.

*Esperando a Godot* también es comedia, pero comedia trágica donde la gente puede reír y gritar, además de llevarse subconscientes imágenes enriquecedoras, para reírse de la vida, del absurdo del sometimiento, del miedo a la autoridad, del absurdo de la carrera al éxito programado, como ratas de laboratorio en laberinto construido de antemano, con salidas predecibles por el observador de barba blanca.

Reírse de la vida y reírse de la muerte, reírse del afán de vida eterna, reírse de la locura de los cuerdos, reírse de las pretensiones de eternidad en las faldas de la bondad, reírse de las mentiras infantiles de los hombres, de las envidias siniestras de los decrepitos ostentosos de poder tras escritorios momificados, si reír, reír y reír hasta morir de la risa, quizás sea la forma de suicidio más frenética y exultante.

Este es el teatro que esperamos, de la magia, la ironía y la locura, que nos sacuda hasta el tuétano de los huesos, fuerte, doloroso y placentero como la pérdida de virginidad, pero por nuestra propia voluntad, porque nos da la gana. Nadie tiene la última palabra, nadie tiene la verdad, nadie puede decirnos lo que debemos hacer, es nuestra propia e íntima necesidad de convicción interna la que dicta nuestra conciencia, en nuestra trágica toma de decisiones nos reconoceremos.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

### POÉTICA DE ARISTÓTELES

### ESQUEMA SINTÉTICO.

Síntesis: Fernando Loayza C.

Edición:

BLIBLIOTHECA SCRIPTORUM  
GRAECORUM ET ROMANORUM  
MEXICANA

OBRAS COMPLETAS DE  
ARISTÓTELES

Edición bilingüe: griego – español.

Juan David García Bacca.

Universidad Nacional Autónoma de  
México, 1945.

Versión sobre el Parisinus, 1741; el  
Riccardianus, siglo XIV; y la versión  
árabe, siglo X, en traducción latina  
1911.

Basada en las ediciones de J. Hardy,  
París 1932; y de W. Hamilton, Londres  
1939.

Biblioteca de la Universidad Católica  
de Quito

(1)... Los números entre paréntesis  
corresponden a los acápites de la  
traducción.

P 1... Corresponden a la página.

(Entre paréntesis - Interpretación)

(1)

P 1

Las obras poéticas: la épica, la tragedia,  
la comedia, la poesía ditirámica; las  
obras para flauta y cítara; o las obras  
con colores y figuras, todas ellas son  
reproducciones por imitación.

#### Las obras poéticas se diferencian.-

De tres maneras: 1. Por imitar con  
medios diversos, 2. Por imitar objetos  
diversos, 3. Por imitar de manera  
diversa.

1. Medios diversos. P 2

Los medios en que hacen la  
imitación.

Imitan y se reproducen en ritmo  
(tiempo), en palabras (métrica) y en  
armonía (melodía).

Empleadas de vez o separadamente:

Armonía y ritmo: flauta, cítara.

Ritmo sin armonía:

Danza (caracteres-acciones)

Ritmo, melodía y métrica: poesía  
ditirámica, la nómica, al igual que la  
tragedia y la comedia. Empleadas a la  
vez o según las partes.

(2)

P 3

2. Objetos diversos.

Las acciones.

Reproducción imitativa de hombres en  
acción.

Caracteres éticos: vicio y virtud; los  
que obran sean esforzados y buenos o  
viles y malos. Un arte se diferenciará  
de otro por reproducir imitativamente  
cosas diversas según la manera dicha.  
Y tal es precisamente la diferencia que  
separa la tragedia de la comedia, puesto  
que ésta se propone reproducir por  
imitación a hombres peores que los  
normales, y aquella a mejores.

(3)

P 4

3. Manera diversa.

La forma de imitar y  
representar.

De forma narrativa o alterando el  
carácter o representando a los imitados  
cual actores.

Como dijimos, pues, las tres diferencias  
propias de la reproducción imitativa  
consisten en aquello *en que* (los  
medios), en *los objetos* (acciones y  
caracteres) y en *la manera* (la forma).  
Y por este motivo se llama a tales obras  
*dramas*, porque en ellas se imita a  
hombres en acción. Los dorios dan al  
obrar el nombre de dran. A los  
suburbios se los llama komas, y a los  
comediantes se les dio tal nombre ya  
que en las ciudades no se les apreciaba.

(4) P 5, P 6  
Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo –porque es claro que los metros son parte del ritmo-, partiendo de tal principio innato, y, sobre todo, desarrollán- dolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en improvisaciones, la Poesía. De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una, de los entonadores del ditirambo; la otra, de los cantos fálicos, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando.

(5) P 8  
(Unidad de tiempo)  
Convienen, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica, reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquella se sirve de métrica uniforme (el hexámetro) y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido.

(6) P 8, P 9  
(Tragedia, catarsis)  
De la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: “Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.” Y llamo lenguaje deleitoso al que tenga ritmo, armonía y métrica; y por “cada peculiar deleite en su correspondiente parte” entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador en algunas partes mediante la métrica sola, en otras por medio de la melodía.

Catarsis:

	Acciones	
	Lenguaje	
Conmiseración		Terror
.....I.....		
	Término medio	
	Afectos (emociones)	
	Estado de pureza	

ELEMENTOS. P 9  
SEIS PARTES DE LA TRAGEDIA:

#### A Acciones.-

Reproducción imitativa.

1 - Trama o argumento.-

Reproducción imitativa de acciones.

Peculiar disposición de las acciones.

2 - Carácter ético.-

Actores. Agentes de la acción.

3 - Ideas.-

Pensamiento.

Carácter e ideas son naturales causas de la acción.

#### B Medios.-

Con qué se reproduce imitativamente.

4 - Recitado o dicción.- La palabra.

Composición métrica.

Lo que los actores descubren o piensan.

5 - Composición melódica.- Armonía, canto.

#### C Manera.-

De imitar.

6 - Espectáculo.- Bello de ver, deleite.

1 – TRAMA DE LOS ACTOS.

P 10

Unidad de acciones.

La más importante de todas. La tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura. Según esto obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter. Luego



actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo. Además: sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres. Que, en efecto, las tragedias de casi todos los modernos carecen de caracteres... mas con trama o peculiar arreglo de los actos. Añádase que lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento.

Un indicio más: los novatos en la composición de tragedias llegan a dominar exactamente la composición y los caracteres antes y primero que la trama de los actos.

Es, pues, la trama o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, viniendo en segundo lugar los caracteres. Cosa semejante, por lo demás, sucede en pintura; porque si uno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen. Y así es la tragedia reproducción imitativa de una acción y, mediante la acción, de los gerentes de ella.

## 2 – CARACTERES ÉTICOS.

P 11

Lo elegible o evitable

Estilo de decisión

Qué es lo que se escoge, qué se huye.

## 3 – IDEAS Y EXPRESIÓN.

Lo tercero. Pensamiento, decir, discurso, personajes.

.Lenguaje de la política

.Lenguaje de la retórica

## 4 – DICCIÓN O LÉXICO.

Interpretación de ideas mediante palabras.

Palabras en métrica o en prosa.

## 5 – COMPOSICIÓN MELÓDICA.

(Canto) Vence en dulzura a todas.

## 6 – ESPECTÁCULO.

Efectos espectaculares

Artificios del escenógrafo

(7)

P 11, P 12

## 1 - TRAMA DE LOS ACTOS

(Unidad de acción)

Lo primero y más importante de la tragedia.

Imitación de una acción: entera, perfecta y de cierta magnitud.

-Entera: principio, medio y final.

-Magnitud determinada de la Trama.

Tiempo, duración.

. Casi imperceptible – visión confusa.

. Descomunamente grande – pierde unidad y totalidad.

Fácilmente retenible por la memoria.

(8)

P 13

## UNIDAD DE ACCION

Unidad de la trama o argumento

Acción unitaria TRAMA O INTRIGA: reproducción imitativa de una acción.

La acción una e íntegra

Los actos parciales unidos, (el resto) no es parte del todo.

(9)

P 14

Tramas y acciones de episodios son los peores, los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad.

-Tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión.

-Trama simple y trama intrincada:

P 15,16

T. intrincada: cambio de fortuna con peripecias y reconocimiento por vía de necesidad o verosimilitud.

-Peripecia: inversión de las cosas en sentido contrario. Ej. Edipo... le causó contrario efecto.

-Reconocimiento: de ignorancia a conocimiento (se descubre), lleva de amistad a enemistad o a mala o buena ventura.

Peripecia con reconocimiento traerá consigo compasión o temor.

PARTES DE LA TRAMA son 3:

P 17

Peripetia, Reconocimiento y Pasión.

-Pasión: acción perniciosa y lamentable. Ej. Muertes, tormentos.

PARTES SEPARABLES DE LA TRAGEDIA

Prólogo / Coro / Episodio / Coro / Exodo

Parodos

Parodos

Estásimon

Estásimon

(13)

P 18, P 19

LOS ARGUMENTISTAS

Alcanzar el efecto propio de la tragedia

. No simple sino intrincada

. Reproducción imitativa de lo tremebundo y miserando

. Compasión y temor

. El inmerecidamente desdichado

. Compasión: lo inmerecido de la desdicha

. Temor: en la semejanza.

. Se le trueca la suerte en mala no por maldad sino por un error: de buena en mala a causa de un grande yerro de personaje.

. Sufrir o causar terribles desgracias

(14) Temor y conmiseración (Catarsis)

P 20

Surgen del espectáculo, es exterior, menos artístico; o del entramado de los hechos, tiene más valor.

Del espectáculo: horror por lo monstruoso, ajenas a la tragedia.

Del entramado: con sólo oír el argumento lleva a compadecerse.

Ese placer que procede de la conmiseración y temor.

INCIDENTES de temor y compadecer:

P 21

. Incidentes entre amigos o entre familia.

. Acción a ciencia cierta y conciencia.

Ej. Medea – hijos.

. Algo terrible sin saberlo, luego se reconozca el parentesco.

. Lo reconozca en el punto mismo de ir a hacerlo. Es mejor.

Las disyunciones:

Hacer o no hacer, sea a conciencia o sin conciencia.

(15)

2 - CARACTERES P 22, P 23

1 Carácter bueno y apropiado. Bueno: palabras y obras, estilo de decisión.

2 Carácter apropiado: hombre = viril

3 Carácter semejante: (El otro, distinto a bueno y apropiado)

4 Carácter constante:

La persona que a la imitación se ofrece. (Personaje)

En caracteres y trama buscar lo necesario o lo verosímil.

Lo que el personaje de tal carácter haga o diga sea necesario o verosímil.

El desenlace de las tramas o argumentos.

Debe resultar de la trama y no del artilugio como Ej. Medea (Deus ex machina)

-Reproducción imitativa de varones mejores, o violentos, cobardes, otros caracteres, que sean notables.

(16)

P 24, P 25

RECONOCIMIENTO

(Mejor a través de una peripecia, Ej. El baño?)

-Por señales: las estrellas, cicatrices, collares.

-Por artificio del poeta: se da a conocer, carta.

-Por el recuerdo: a la vista de un objeto, la escucha de un instrumento, recuerdos, lágrimas, Ej. Cuando es reconocido Ulises.

-Por ratiocinio: por silogismo: vino alguien semejante, ninguno lo es más que..., luego es Orestes quien vino.

-Falso razonamiento: el espectador cree que va a ser reconocido. Ej. Ulises tiende el arco que ninguno otro...

(El suspenso)

-El mejor es el reconocimiento que surge de las acciones, por verosimilitud la sorpresa y desconcierto. Ej. Edipo, Ifigenia.

-En segundo lugar por silogismo, ratiocinio.

(17) P 26, P 27

Las tramas

-Completar las tramas con lenguaje que ponga las cosas ante los ojos.

-Persuaden mejor quienes están apasionados: conmueve el conmovido; enfurece el airado.

-Trazarse el plan general y después pasar a episodios o desarrollos. Idea general.

Ej. Ifigenia: el hermano a punto de ser sacrificado es reconocido por una frase “no sólo mi hermana tenía que ser sacrificada”.

-Episodios. Después de poner nombres a los personajes lograr los episodios apropiados.

Ej. Orestes: “locura, captura, salvación, purificación”

-Episodios. En los dramas los episodios son breves. En la epopeya ellos la dilatan.

(18)

Nudo y desenlace. P 29

-Nudo: desde el principio hasta que se trueca la suerte hacia buena o mala ventura.

-Desenlace: desde el comienzo de la inversión hasta el final.

Peripecias

Juntar efecto trágico y emoción humana.

Sabio – perverso = engañado, Sísifo.

Valiente – injusto = vencido.

Coro.

El coro como uno de los actores.

Parte del todo y colaborador en la acción como hace Sófocles, no como Eurípides, cuando no tienen que ver con la trama.

(19)

3 – DISCURSO O IDEAS.

P 29

Los libros sobre Retórica.

Todo aquello que debe llevarse a vías de hecho por las palabras:

-Demostrar y deshacer razones.

-Conmover pasiones: conmiseración, temor, ira, otras semejantes, agrandar, empequeñecer.

Tratar las acciones según estas mismas ideas.

4 – DICCION O ELOCUCIÓN

P 30

Figuras de dicción: mandato imperativo, ruego, explicación, amenaza, pregunta, respuesta, y cosas parecidas.

Corresponde al actor y al especialista.

(20) P 31, P 32

Dicción. Partes de toda dicción:

Letras o elementos, sílabas, conjunción, articulación, nombre, verbo, caso y frase.

-Letra: es un sonido indivisible.

Comprende: vocal, semivocal y muda.

Se distinguen estos elementos sonoros por los lugares donde se produzcan.

Agudos, graves, intermedios.

-Nombre es sonido compuesto con significado y sin tiempo.

Género de los nombres: masculino, femenino.

-Verbo es sonido compuesto con significado y con tiempo.

-Frase es sonido significativo compuesto.

(21)

P 33, P 34

-Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra:

.Del género a la especie: mi nave se paró.

.De la especie al género:

Miles de acciones, Ulises.

.De especie a especie:

Sacándole el ánimo con el bronce.

.Según analogía:

La tarde de la vida; la vejez del día.

-Nombre poético: sin haber sido empleado en ese sentido jamás.

(Neologismo)

(22) P 35, P 36

Dicción.

Virtud: sea clara sin ser baja.

Clara: si se compusiera de nombres ordinarios.

Majestuosa: se sirve de nombres extraños al uso, alejada de lo vulgar, nombres peregrinos, metáfora, alargamiento.

Ridículo:

Enigma: metáforas

Barbarismo: palabras peregrinas

Mesura, norma común.

(23) P 38, P 39

Acción unitaria

Integra y completa con principio, medio y final

En narrativa y en métrica como en la tragedia componer las tramas o argumentos dramáticamente alrededor de una acción unitaria

Homero tomó una sola parte y trató los demás sucesos como episodios.

(24) P 39, P 40, P 41

La epopeya ha de tener las mismas especies que la tragedia: simple o intrincada; ética o patética. Peripecias, reconocimientos, padecimientos, bellos discursos en bello lenguaje.

Homero:

Ilíada: poema simple y patético.

Odisea: intrincado, reconocimiento.

-Extensión:

En la tragedia no es posible imitar de una vez muchas partes de la acción, sino tan sólo lo que en el escenario esté siendo ejecutado por los actores.

En la epopeya, narración, poema, muchas partes a la vez, en variedad, que la saciedad de lo uniforme hace fracasar las tragedias.

Homero. Que el poeta ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador, mientras Homero introduce inmediatamente o varón o mujer u otro carácter, jamás a nadie sin carácter.

## ANEXO 2

### Palabras claves en griego aplicadas al teatro. De la Poética de Aristóteles.

Abecedario fuente simbol:

A	a	A	α
B	b	B	β
C	c	X	χ
D	d	Δ	δ
E	e	E	ε
F	f	Φ	φ
G	g	Γ	γ
H	h	H	η
I	i	I	ι
J	j	θ	φ
K	k	K	κ
L	l	Λ	λ
LL	ll	ΛΛ	λλ
M	m	M	μ
N	n	N	ν
Ñ	ñ	-	-
O	o	O	ο
P	p	Π	π
Q	q	Θ	θ
R	r	P	ρ
S	s	Σ	σ
T	t	T	τ
U	u	Υ	υ
V	v	ς	ϝ
W	w	Ω	ω
X	x	Ξ	ξ
Y	y	Ψ	ψ
Z	z	Z	ζ

τεχναιζ  
tecnaiz

arte = técnica

ποιητικθζ  
poihtikqz

poética

μυθον  
muqon  
μυθοζ  
muqoz

mito, trama,  
fábula o  
argumento

τραγωδια  
tragwdia

tragedia

χωμωδια  
cwmwdia

comedia

αρμονια  
armonia

armonía

δραματα  
dramata

drama

δραν  
dran

acción, obrar  
(dorios)

ρπαττειν  
Prattein

acción,  
(atenienses)

καθαρσιν  
kaqarsin

kátharsis

περιπετεια  
peripeteia

peripetia

αναγνωριτειζ  
anagnwriteiz

reconocimiento

παθοζ  
paqoz

pathos, pasión

δυχμον  
duqmon

ritmo

μεταφορα  
metafora

metáfora

μελοζ  
meloz

métrica

## **ANEXO 3**

### **HUIS CLOS DE SARTRE – APLICACIÓN ARISTOTÉLICA**

Jean-Paul Sartre

Huis clos

Éditions Gallimard, 1947.

Collection Folio, France, 2003.

A puerta cerrada

Pieza en un acto

Presentada por primera vez en el Teatro du Vieux-Colombier en mayo 1944. París.

Los personajes que luego se descubren como el cobarde, la infanticida, la lesbiana violenta están en el infierno, nada de pailas ni fuego ni tenazas, están en un lugar vacío, una gran habitación caliente, tres canapés, un bronce pesado y un cortaplumas, nada de espejos, la puerta cerrada que puede ser abierta por el mozo desde el exterior como en un hotel. Una espera de lo que puede suceder, de lo que puede venir, no necesitan comer ni requieren del baño, son fantasmas, están muertos. Descubren que necesitan de los otros para justificarse, para fortalecerse, pero los otros no les quieren, se burlan, no son capaces de dar solo están ansiosos por recibir. Descubren que el verdugo son los otros, tener que soportar eternamente a los otros sin ser comprendidos ni amados y con el recuerdo del pasado.

Hay una analogía con “Esperando a Godot” el vacío del camino desierto en medio del páramo deshabitado es un lugar al que retornan todas las tardes, esperando lo incierto, en un lugar incierto, un lugar que no es ninguna parte. En ambos casos es un lugar de pesadilla, de un sueño como en el Castillo de Kafka, un lugar que no es un sitio definido. Es parte del mundo onírico, una manera de juntar la vida consciente con la subconsciente. No somos totalmente vigilia, vida cotidiana de consumo, somos también ficción.

Cómo conectarse con ese otro mundo del sueño, para valorarlo, descifrarlo, recordarlo, integrarlo en nuestras acciones. Vivimos esta época donde la televisión ha logrado desplazarlo, a causa de ella ya no soñamos o se nos dificulta recordarlos, estamos perdiendo ese gran recurso de creatividad, se ve reducido por la manipulación de la imagen televisiva. Un teatro que recree los sueños nos permitirá de nuevo soñar.

### **Aplicación aristotélica a *Huis clos*.**

#### 1- Mito, trama de las acciones.

Mito: el infierno.

Acción fundamental: convivir con los otros, socializar en el infierno entre criminales. El infierno como un hotel o una cárcel con la puerta que puede ser abierta a la exploración de lo otro desconocido.

Unidad de acción: desechar episodios innecesarios e inverosímiles.

Trama:

- Peripecias: espero tormento – encuentro encierro conocido, abierto desconocido. De bueno, la vida, a malo, el infierno. Por yerro propio, no por causa externa.
- Reconocimiento: el tormento son los otros.
- Pasión: rechazo violento entre ellos, fingimiento de atracción, de amor.
- Conmiseración: Pagar eternamente sus crímenes. La conciencia.
- Miedo: sentimiento de culpa en el espectador, sus crímenes.
- Necesario: sólo tres personajes.
- Verosímil: lo imposible verosímil o lo posible inverosímil. El infierno es imposible verosímil porque nos han hecho creer en su existencia. Lo posible inverosímil sería el caso de un hotel que se convierte en infierno con demonios y fuego lo que saldría de la tragedia para caer en lo horroroso que no es arte.

#### 2- Caracteres. Carácter. Personajes. Ética. Decisión. Escoger. Alternativas.

Carácter de la obra: Género. Tragedia. Drama. Nuevo teatro de posguerra.

Carácter de los personajes:

- Garcin: cobarde, huyó de la guerra fingiendo pacifismo, violencia con su mujer.
- Inès: lesbiana, sedujo a otra mujer llevándole al suicidio.
- Estelle: hermosa, infiel, infanticida.

Decisión: libertad de escoger su responsabilidad. Ya lo hicieron, tuvieron su oportunidad la mal utilizaron. Pudieron escoger: vivir bien o vivir mal, ya lo hicieron. ¿Se puede escoger?

Pueden escoger entre permanecer encerrados o salir al exterior, a los pasadizos de lo desconocido, se percibe mucho calor. Será el sufrimiento del cuerpo al que uno mismo se entregará para aplacar el sufrimiento de la mente, del espíritu.

### 3- Idea. Discurso. Retórica. Pensamiento. Filosofía.

En la palabra de los personajes aparece epítome fulgor de lucidez filosófica. El existencialismo, la incomunicación, la soledad, la libertad de decisión, la responsabilidad, la mala fe. Los largos monólogos de los personajes descubriéndose, confesándose a medias, encubriéndose, auto engañándose, culpándose mutuamente.

Recursos de la retórica y la filosofía: metáfora, lógica.

### 4- Dicción. Palabra poética. Métrica. Sonoridad. Ritmo. Entonación expresiva.

Lenguaje sencillo de fácil traducción del francés. La entonación será trabajo del actor, dar la inflexión emocional a la voz y a la palabra.

### 5- Canto. Música. Coro.

Será parte de la puesta en escena, no hay anotaciones al respecto, pero el tema da ocasión para el manejo musical y sonoro de la voz.

### 6- Espectáculo. Escenografía. Actuación. Efectos.

El vacío. El espacio vacío. Una puerta, tres canapés, una chimenea, un bronce pesado y un cuchillo cortaplumas.

El espectáculo se centra en la actuación.



## ANEXO 4

### EN ATTENDANT GODOT

Samuel Beckett

2002. Paris. Les éditions de minuit

(1a ed.1952. Paris. Les éditions de minuit).

**Traducción: F. Loayza. Quito 2011.**

#### Acte premier

Route à la campagne, avec arbre.

Soir.

Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu.

Entre Vladimir.

ESTRAGON (*renonçant à nouveau*).- Rien à faire.

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*).- Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat. A Estragon.*) – Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON.- Tu crois ?

VLADIMIR.- Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON.-Moi aussi.

VLADIMIR.- Que faire pour fêter cette réunion ? (*Il réfléchit.*) Lève-toi que je t'embrasse. (*Il tend la main à Estragon.*)

ESTRAGON (*Avec irritation*).- Tout à l'heure, tout à l'heure.

*Silence.*

VLADIMIR (*froissé, froidement*).- Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ?

ESTRAGON.- Dans un fossé.

VLADIMIR (*épaté*).- Un fossé ! Où ça ?

ESTRAGON (*sans geste*).- Par là.

VLADIMIR.- Et on ne t'a pas battu ?

ESTRAGON.- Si... Pas trop.

VLADIMIR.- Toujours les mêmes ?

ESTRAGON.- Les mêmes ? Je ne sais pas.

*Silence.*

#### Acto primero

Camino en el campo, con un árbol.

Anocheecer.

Estragón, sentado sobre una piedra, trata de sacarse su zapato. Obstinado a dos manos, resoplando con dificultad. Se interrumpe ya sin fuerzas, descansa jadeante, intenta de nuevo. Se repite la acción.

Entra Vladimir.

ESTRAGON (*renunciando de nuevo*).- Nada que hacer.

VLADIMIR (*acercándose a pequeños pasos rígidos, las piernas separadas*).- Empiezo a aceptarlo. (*Se detiene.*) Por largo tiempo he resistido a este pensamiento, diciéndome, Vladimir, se razonable. Tú todavía no lo has intentado todo. Y retomaba la lucha. (*Él se abstrae, soñando en la lucha. A Estragón.*)

– Entonces, has regresado.

ESTRAGON.- ¿Tú crees?

VLADIMIR.- Me alegra volver a verte. Creí que habías partido para siempre.

ESTRAGON.- Yo también.

VLADIMIR.- ¿Qué hacemos para festejar este reencuentro? (*Lo piensa.*) Levántate para abrazarte. (*Extiende la mano a Estragón.*)

ESTRAGON (*con irritación*).- Más tarde, más tarde.

*Silencio.*

VLADIMIR (*herido, fríamente*).- ¿Se puede saber donde el señor ha pasado la noche?

ESTRAGON.- En una fosa.

VLADIMIR (*sorprendido*).- ¡Una fosa! ¿Dónde es eso?

ESTRAGON (*sin gesto*).- Por allí.

VLADIMIR.- ¿Y no te han golpeado?

ESTRAGON.- Sí... No mucho.

VLADIMIR.- ¿Otra vez los mismos?

ESTRAGON.- ¿Los mismos? No lo sé.

*Silencio.*

VLADIMIR.- Quand j'y pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serais devenu... sans mais... (*Avec décision.*) Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur.

ESTRAGON (*piqué au vif*).- Et après ?

VLADIMIR (*accablé*).- C'est trop pour un seul homme. (*Un temps. Avec vivacité.*) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.

ESTRAGON.- Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.

VLADIMIR.- La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. (*Estragon s'acharne sur sa chaussure.*) Qu'est-ce que tu fais ?

ESTRAGON.- Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

VLADIMIR.- Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

ESTRAGON (*faiblement*).- Aide-moi !

VLADIMIR.- Tu as mal ?

ESTRAGON.- Mal ! Il me demande si j'ai mal !

VLADIMIR (*avec emportement*).- Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

ESTRAGON.- Tu as eu mal ?

VLADIMIR.- Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

ESTRAGON (*pointant l'index*).- Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.

VLADIMIR (*se penchant*).- C'est vrai. (*Il se bou- tonne.*) Pas de laisser-aller dans les petites choses.

ESTRAGON.- Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.

VLADIMIR (*rêveusement*).- Le dernier moment... (*Il médite.*) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?

ESTRAGON.- Tu ne veux pas m'aider ?

VLADIMIR.- Cuando pienso en eso... desde hace tiempo... me pregunto... cual habría sido tu porvenir... sin mí... (*Con decisión.*) Ahora no serías más que un resto de huesos, no cabe duda.

ESTRAGON (*picado en lo vivo*).- ¿Y después?

VLADIMIR (*derrotado*).- Es demasiado para un hombre solo. (*Luego. Con vivacidad.*) Por otro lado, de qué serviría desmoralizarse ahora, es lo que me digo. Debí pensar en esto hace una eternidad, hacia 1900.

ESTRAGON.- Suficiente. Ayúdame a quitar esta porquería.

VLADIMIR.- Tomados de la mano nos habríamos lanzado al vacío desde la torre Eiffel, entre los primeros. En ese entonces era algo noble. Ahora es demasiado tarde. Ni siquiera nos dejarían subir. (*Estragón se obstina con su calzado.*) ¿Qué es lo que haces?

ESTRAGON.- Yo me descalzo. ¿Acaso tú no lo has hecho?

VLADIMIR.- Desde hace tiempo te digo que lo normal es sacárselos todos los días. Sería mejor que me escucharas.

ESTRAGON (*débilmente*).- ¡Ayúdame!

VLADIMIR.- ¿Tú estás mal?

ESTRAGON.- ¡Mal! ¡Me pregunta si estoy mal!

VLADIMIR (*encendido*).- ¡O sea que solo tú sufres! Yo no cuento. Ya querría verte un rato en mi lugar. Me dirías novedades.

ESTRAGON.- ¿Tú has estado mal?

VLADIMIR.- ¡Mal! ¡Me pregunta si he estado mal!

ESTRAGON (*señalando con el índice*).- Esa no es una razón para no abotonarse.

VLADIMIR (*agachándose*).- Es verdad. (*Él se abotona.*) Nada de descuidarse en las pequeñas cosas.

ESTRAGON.- Qué quieres que te diga, si esperas siempre el último momento.

VLADIMIR (*soñadoramente*).- El último momento... (*Medita.*) Es larga la espera, pero vale la pena. ¿Quién decía esto?

ESTRAGON.- ¿Tú no quieres ayudarme?

VLADIMIR.- Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (*Il cherche*) ...épouvanté. (*Avec emphase.*) E-POUVAN-TÉ.

(*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin...

(*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*)

- Alors ?

ESTRAGON.- Rien.

VLADIMIR.- Fais voir.

ESTRAGON.- Il n'y a rien à voir.

VLADIMIR.- Essaie de la remettre.

ESTRAGON (*ayant examiné son pied*).- Je vais le laisser respirer un peu.

VLADIMIR.- Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (*Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet.*) Ça devient inquiétant. (*Silence. Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux.*) Un des larrons fut sauvé. (*Un temps.*) C'est un pourcentage honnête. (*Un temps.*) Gogo...

ESTRAGON.- Quoi ?

VLADIMIR.- Si on se repentait ?

ESTRAGON.- De quoi ?

VLADIMIR.- Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

ESTRAGON.- D'être né ?

*Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.*

VLADIMIR.- On n'ose même plus rire.

ESTRAGON.- Tu parles d'une privation.

VLADIMIR.- Siempre me digo que al final todo llega. Así me siento agraciado. (*Se quita el sombrero, mira a su interior, mueve su mano dentro, le sacude, vuelve a colocarse.*) ¿Cómo decirlo? Aliviado y al mismo tiempo... (*Él busca*) ... espantado. (*Con énfasis.*) ES-PAN-TA-DO. (*Se quita de nuevo su sombrero, mira adentro.*) ¡Y entonces! (*Le da golpes arriba como para hacer caer alguna cosa, mira de nuevo dentro, se pone otra vez*) En fin...

(*Estra, al final de un esfuerzo supremo, llega a quitarse su zapato. Mira dentro, mete allí su mano, le da vueltas, le sacude, busca por tierra si ha caído alguna cosa, no encuentra nada, pasa de nuevo su mano en el zapato, los ojos imprecisos.*) - ¿Entonces?

ESTRAGON.- Nada.

VLADIMIR.- Sería de ver.

ESTRAGON.- No hay nada que ver.

VLADIMIR.- Intenta volver a ponértelo.

ESTRAGON.- (*habiendo examinado su pie*).- Lo voy a dejar respirar un poco.

VLADIMIR.- He aquí el hombre íntegro, culpando a su zapato mientras que es su pie el culpable. (*Se quita una vez más su sombrero, mira dentro, pasa allí la mano, le sacude, golpea arriba, sopla adentro, vuelve a ponerse.*)

Esto se vuelve inquietante. (*Silencio. Estragón agita su pie, haciendo jugar los dedos, a fin que el aire circule mejor.*) Uno de los ladrones fue salvado. (*Pausa.*) Es un porcentaje conveniente. (*Pausa.*) Gogo...

ESTRAGON.- ¿Qué?

VLADIMIR.- ¿Y si nos arrepintiéramos?

ESTRAGON.- ¿De qué?

VLADIMIR.- Eh bueno... (*Busca.*) No creo haya necesidad de entrar en detalles.

ESTRAGON.- ¿De haber nacido?

*Vladimir tiene un arranque de risa que reprime enseguida, llevando sus manos al pubis, el rostro crispado.*

VLADIMIR.- No me atrevo a seguir riendo.

ESTRAGON.- Hablas de una privación.

VLADIMIR.- Seulement sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint.*) Ce n'est pas la même chose. Enfin... (*Un temps.*) Gogo...

ESTRAGON (*agacé*).- Qu'est-ce qu'il y a?

VLADIMIR.- Tu as lu la Bible ?

ESTRAGON.- La Bible... (*Il réfléchit.*) J'ai dû y jeter un coup d'œil.

VLADIMIR (*étonné*).- A l'école sans Dieu ?

ESTRAGON.- Sais pas si elle était sans ou avec.

VLADIMIR.- Tu dois confondre avec la Roquette.

ESTRAGON.- Possible. Je me rappelle les cartes de la Terre sainte. En couleur. Très jolies. La mer Morte était bleu pâle. J'avais soif rien qu'en la regardant. Je me disais, c'est là que nous irons passer notre lune de miel. Nous nagerons. Nous serons heureux.

VLADIMIR.- Tu aurais dû être poète.

ESTRAGON.- Je l'ai été (*Geste vers ses haillons*) Ça ne se voit pas ? Silence

VLADIMIR.- Qu'est-ce que je disais... Comment va ton pied ?

ESTRAGON.- Il enfle.

VLADIMIR.- Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ?

ESTRAGON.- Non.

VLADIMIR.- Tu veux que je te la raconte ?

ESTRAGON.- Non.

VLADIMIR.- Ça passera le temps. (*Un temps.*)

C'étaient deux voleurs, crucifiés en même temps que le Sauveur. On...

ESTRAGON.- Le quoi ?

VLADIMIR.- Le Sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (*Il cherche le contraire de sauvé*) ...damné.

ESTRAGON.- Sauvé de quoi ?

VLADIMIR.- De l'enfer.

ESTRAGON.- Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*)

VLADIMIR.- Et cependant... (*Un temps.*) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas, j'espère ?

ESTRAGON.- Je n'écoute pas.

VLADIMIR.- Sonreír solamente. (*Su rostro señala una extensa sonrisa estática, dura un buen momento, luego súbitamente se apaga.*) No es la misma cosa. En fin... (*Pausa.*) Gogo...

ESTRAGON (*molesto*).- ¿Qué pasa?

VLADIMIR.- ¿Has leído la Biblia?

ESTRAGON.- La Biblia... (*Concentrándose.*) Creo haberla mirado.

VLADIMIR (*admirado*).- ¿En la escuela sin Dios?

ESTRAGON.- No sé si ella estaba con o sin.

VLADIMIR.- Debes confundir con el Enroque.

ESTRAGON.- Es posible. Recuerdo las estampas de la Tierra santa. A color. Muy lindas. El mar Muerto era azul pálido. Me producía sed sólo mirarlo. Me decía, es allí que iremos a pasar nuestra luna de miel. Nadaremos. Seremos felices.

VLADIMIR.- Habrías debido ser poeta.

ESTRAGON.- Lo he sido (*Gesto hacia sus harapos.*) ¿Es que no se lo ve?

Silencio.

VLADIMIR.- Qué es lo que yo decía... ¿Cómo va tu pie?

ESTRAGON.- Se hincha.

VLADIMIR.- Ah sí, ya está, esta historia de ladrones. ¿Lo recuerdas?

ESTRAGON.- No.

VLADIMIR.- ¿Quieres que te la cuente?

ESTRAGON.- No.

VLADIMIR.- así pasará el tiempo. (*Pausa.*)

Eran dos ladrones, crucificados al mismo tiempo que el Salvador. Se...

ESTRAGON.- ¿Quién?

VLADIMIR.- El Salvador. Dos ladrones. Se dice que uno fue salvado y el otro... (*Busca el contrario de salvado*) ...condenado.

ESTRAGON.- ¿Salvado de qué?

VLADIMIR.- Del infierno.

ESTRAGON.- Yo me voy. (*Él no se mueve.*)

VLADIMIR.- Y sin embargo...

(*Pausa.*) Cómo fue que... ¿No te aburro, no quisiera?

ESTRAGON.- Yo no escucho. 99

VLADIMIR.- Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon? Ils étaient cependant là tous les quatre

- enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps.*) Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.

ESTRAGON.- J'écoute.

VLADIMIR.- Un sur quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux.

ESTRAGON.- Qui ?

VLADIMIR.- Comment ?

ESTRAGON.- Je ne comprends rien...

(*Un temps.*) Engueulé qui ?

VLADIMIR.- le Sauveur.

ESTRAGON.- Pourquoi ?

VLADIMIR.- Parce qu'il n'a pas voulu les sauver.

ESTRAGON.- De l'enfer ?

VLADIMIR.- Mais non, voyons ! De la mort.

ESTRAGON.- Et alors ?

VLADIMIR.- Alors ils ont dû être damnés tous les deux.

ESTRAGON.- Et après ?

VLADIMIR.- Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé.

ESTRAGON.- Eh bien ? Ils ne sont pas d'accord, un point c'est tout.

VLADIMIR.- Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron de sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres ?

ESTRAGON.- Qui le croit ?

VLADIMIR.- Mais tout le monde. On ne connaît que cette version-là.

ESTRAGON.- Les gens sont des cons.

*Il se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche, s'arrête, regarde au loin, la main en écran devant les yeux, se retourne, va vers la coulisse droite, regarde au loin. Vladimir le suit des yeux, puis va ramasser la chaussure, regarde dedans, la lâche précipitamment.*

VLADIMIR.- Pah ! (*Il crache par terre.*)

*Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond.*

VLADIMIR.- ¿Cómo puede ser que de los cuatro evangelistas uno solo presenta los hechos de esta manera? A pesar de que estuvieron allí los cuatro – bueno, no lejos. Y uno solo habla de un ladrón salvado. (*Pausa.*) Vamos, Gogo, es necesario devolverme el balón de rato en rato.

ESTRAGON.- Estoy escuchando.

VLADIMIR.- Uno de cuatro. De los otros tres, dos no dicen nada y el tercero dice que los dos le han insultado.

ESTRAGON.- ¿Quién?

VLADIMIR.- ¿Cómo?

ESTRAGON.- Yo no comprendo nada... (*Pausa.*) ¿Insultado quién?

VLADIMIR.- El Salvador.

ESTRAGON.- ¿Por qué?

VLADIMIR.- Porque él no ha querido salvarles.

ESTRAGON.- ¿Del infierno?

VLADIMIR.- ¡Pero no, vamos! De la muerte.

ESTRAGON.- ¿Y entonces?

VLADIMIR.- Entonces los dos debieron ser condenados.

ESTRAGON.- ¿Y luego?

VLADIMIR.- Pero el otro dice que ha habido uno salvado.

ESTRAGON.- ¿Y bueno? Ellos no están de acuerdo, en un aspecto eso es todo.

VLADIMIR.- Estuvieron allí los cuatro. Y uno solo habla de un ladrón salvado. ¿Por qué creerle en lugar de a los otros?

ESTRAGON.- ¿Quién le cree?

VLADIMIR.- Pero todo el mundo. No se conoce más que esta versión.

ESTR.- Las gentes son unos estúpidos. *Él se levanta penosamente, va cojeando hacia la esquina izquierda, se detiene, mira a lo lejos, con la mano en pantalla delante de los ojos, regresa, va hacia el rincón derecho, mira a lo lejos. Vladimir le sigue con la mirada, luego va a recoger su zapato, mira a su interior, le suelta precipitadamente.*

VLADIMIR.- ¡Pah! (*Escupe por tierra.*)

*Estragón regresa al centro de la escena, mira hacia el fondo.*

ESTRAGON.- Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.*) Aspects riants. (*Il se tourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en.

VLADIMIR.- On ne peut pas.

ESTRAGON.- Pourquoi ?

VLADIMIR.- On attend Godot.

ESTRAGON.- C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ?

VLADIMIR.- Quoi ?

ESTRAGON.- Qu'il faut attendre.

VLADIMIR.- Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres ?

ESTRAGON.- Qu'est-ce que c'est ?

VLADIMIR.- On dirait un saule.

ESTRAGON.- Où sont les feuilles ?

VLADIMIR.- Il doit être mort.

ESTRAGON.- Finis les pleurs.

VLADIMIR.- A moins que ce ne soit pas la saison.

ESTRAGON.- Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

VLADIMIR.- Un arbuste.

ESTRAGON.- Un arbrisseau.

VLADIMIR.- Un – (*Il se reprend.*) Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ?

ESTRAGON.- Il devrait être là.

VLADIMIR.- Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.

ESTRAGON.- Et s'il ne vient pas ?

VLADIMIR.- Nous reviendrons demain.

ESTRAGON.- Et puis après-demain.

VLADIMIR.- Peut-être.

ESTRAGON.- Et ainsi de suite.

VLADIMIR.- C'est-à-dire...

ESTRAGON.- Jusqu'à ce qu'il vienne.

VLADIMIR.- Tu est impitoyable.

ESTRAGON.- Nous sommes déjà venus hier.

VLADIMIR.- Ah non, là tu te goures.

ESTRAGON.- Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

VLADIMIR.- Ce que nous avons fait hier ?

ESTRAGON.- Oui.

VLADIMIR.- Ma foi... (*Se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.

ESTRAGON.- Pour moi, nous étions ici.

ESTRAGON.- Lugar delicioso. (*Se da la vuelta, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.*) Rostros sonrientes. (*Gira hacia Vladimir.*) Vámonos.

VLADIMIR.- No podemos.

ESTRAGON.- ¿Por qué?

VLADIMIR.- Esperamos a Godot.

ESTRAGON.- Es verdad. (*Pausa.*) ¿Estás seguro de que es aquí?

VLADIMIR.- ¿Qué?

ESTRAGON.- Que es necesario esperarle.

VLADIMIR.- Ha dicho delante del árbol. (*Ellos miran el árbol.*) ¿Ves acaso otros?

ESTRAGON.- ¿Qué es esto?

VLADIMIR.- Se diría un sauce.

ESTRAGON.- ¿Dónde están las hojas?

VLADIMIR.- Debe estar muerto.

ESTRAGON.- Terminadas las lluvias.

VLADIMIR.- A menos que no sea la estación.

ESTRAGON.- ¿No será más bien un arbolito?

VLADIMIR.- Un arbusto.

ESTRAGON.- Un arbolito.

VLADIMIR.- Un – (*Se detiene.*) ¿Qué es lo que intentas insinuar? ¿Qué nos hemos equivocado de lugar?

ESTRAGON.- Ya debería estar aquí.

VLADIMIR.- No ha dicho con seguridad que vendría.

ESTRAGON.- ¿Y si no llega?

VLADIMIR.- Volveremos mañana.

ESTRAGON.- Y también pasado mañana.

VLADIMIR.- Puede ser.

ESTRAGON.- Y así seguiremos.

VLADIMIR.- Es decir...

ESTRAGON.- Hasta que él venga.

VLADIMIR.- Eres despiadado.

ESTRAGON.- Ya venimos ayer.

VLADIMIR.- Ah no, te engañas.

ESTRAGON.- ¿Y qué es lo que hicimos ayer?

VLADIMIR.- ¿Qué hemos hecho ayer?

ESTRAGON.- Sí.

VLADIMIR.- Mi fe... (*Enojándose.*) Aclaremos la duda, a ver el adorno.

ESTRAGON.-

Para mí, sí estuvimos aquí.

VLADIMIR (*regard circulaire*). - L'endroit te semble familier ?  
 ESTRAGON. - Je ne dis pas ça.  
 VLADIMIR. - Alors ?  
 ESTRAGON. - Ça n'empêche pas.  
 VLADIMIR. - Tout de même.cet arbre.  
 (*Se tournant vers le public*) ...cette tourbière.  
 ESTRAGON. - Tu es sûr que c'était ce soir ?  
 VLADIMIR. - Quoi ?  
 ESTRAGON. - Qu'il fallait attendre ?  
 VLADIMIR. - Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.  
 ESTRAGON. - Après le turbin.  
 VLADIMIR. - J'ai dû le noter.  
 (*Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*)  
 ESTRAGON. - Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?  
 VLADIMIR (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*). - Ce n'est pas possible.  
 ESTRAGON. - Ou jeudi.  
 VLADIMIR. - Comment faire ?  
 ESTRAGON. - S'il s'est dérangé pour rien hier soir, tu penses bien qu'il ne viendra pas aujourd'hui.  
 VLADIMIR. - Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.  
 ESTRAGON. - Je peux me tromper.  
 (*Un temps.*) Taisons-nous un peu, tu veux ?  
 VLADIMIR (*faiblement*). - Je veux bien. (*Estragon se rassied. Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon. Estragon s'endort. Vladimir s'arrête devant Estragon.*) Gogo... (*Silence.*) Gogo... (*Silence.*) Gogo !  
*Estragon se réveille en sursaut.*  
 ESTRAGON (*rendu à toute l'horreur de sa situation*). - Je dormais. (*Avec reproche.*) Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir ?  
 VLADIMIR. - Je me sentais seul.  
 ESTRAGON. - J'ai fait un rêve.  
 VLADIMIR. - Ne le raconte pas !  
 ESTRAGON. - Je rêvais que...

VLADIMIR (*mirada circular*).- ¿El lugar te parece familiar?  
 ESTRAGON.- Yo no digo eso.  
 VLADIMIR.- ¿Entonces?  
 ESTRAGON.- No lo impide.  
 VLADIMIR.- De todas maneras... este árbol... (*Girando hacia el público*) ... esta turba.  
 ESTRAGON.- ¿Estás seguro que era esta noche?  
 VLADIMIR.- ¿Qué?  
 ESTRAGON.- ¿Qué debíamos esperar?  
 VLADIMIR.- Él ha dicho sábado.  
 (*Pausa.*) Me parece.  
 ESTRAGON.- Después del camello.  
 VLADIMIR.- Debo haberlo anotado.  
 (*Escarba en sus bolsillos, repletos de toda clase de porquerías.*)  
 ESTRAGON.- ¿Pero qué sábado? ¿Y estamos en sábado? ¿No será más bien domingo? ¿O lunes? ¿O viernes?  
 VLADIMIR (*mirando con desconcierto a su alrededor, como si la fecha estuviese escrita en el paisaje*). - Eso no es posible.  
 ESTRAGON.- O jueves.  
 VLADIMIR.- ¿Cómo hacerlo?  
 ESTRAGON.- Si él se molestó por nada ayer en la noche, piensa bien que él no vendrá hoy.  
 VLADIMIR.- Pero tú dices que nosotros vinimos ayer en la noche.  
 ESTRAGON.- Puedo estar equivocado.  
 (*Pausa.*) Callémonos un poco, ¿quieres?  
 VLADIMIR (*débilmente*).- Está bien.  
 (*Estragón se sienta. Vladimir recorre la escena con agitación, deteniéndose de cuando en cuando por escrutar el horizonte. Estragón se duerme. Vladimir se detiene delante de Estragón.*) Gogo... (*Silencio.*) Gogo... (*Silencio.*) ¡Gogo!  
*Estragón se despierta con sobresalto.*  
 ESTRAGON (*de regreso a todo el horror de su situación*).- Yo dormía.  
 (*Con reproche.*) ¿Por qué jamás me dejas dormir?  
 VLADIMIR.- Yo me sentía solo.  
 ESTRAGON.- Yo tenía un sueño.  
 VLADIMIR.- ¡No me lo cuentes!  
 ESTRAGON.- Yo soñaba que... 102

VLADIMIR.- NE LE RACONTE PAS!

ESTRAGON (*geste vers l'univers*).- Celui-ci te suffit ? (*Silence*.) Tu n'es pas gentil, Didi. A qui veux-tu que je raconte mes cauchemars privés, sinon à toi ?

VLADIMIR.- Qu'ils restent privés. Tu sais bien que je ne supporte pas ça.

ESTRAGON (*froidement*).- Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter.

VLADIMIR.- Tu n'irais pas loin.

ESTRAGON.- Ce serait là, en effet, un grave inconvénient. (*Un temps*.) N'est-ce pas, Didi, que ce serait là un grave inconvénient ? (*Un temps*.) Etant donné la beauté du chemin. (*Un temps*.) Et la bonté des voyageurs. (*Un temps*. *Câlin*.) N'est-ce pas, Didi ?

VLADIMIR.- Du calme.

ESTRAGON (*avec volupté*).- Calme... Calme... (*Rêveusement*). Les Anglais disent câââms. (*Un temps*.) Tu connais l'histoire de l'Anglais au bordel ?

VLADIMIR.- Oui.

ESTRAGON.- Raconte-la-moi.

VLADIMIR.- Assez.

ESTRAGON.- Un Anglais s'étant enivré se rend au bordel. La sous-maîtresse lui demande s'il désire une blonde, une brune ou une rousse. Continue.

VLADIMIR.- ASSEZ !

*Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène. Mimique d'Estragon, analogue à celle qu'arrachent au spectateur les efforts du pugiliste. Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés. Estragon fait quelques pas vers lui, s'arrête.*

ESTRAGON (*avec douceur*).- Tu voulais me parler ? (*Vladimir ne répond pas. Estragon fait un pas en avant*.) Tu avais quelque chose à me dire ? (*Silence. Autre pas en avant*.) Dis, Didi...

VLADIMIR (*sans se retourner*).- Je n'ai rien à te dire.

ESTRAGON (*pas en avant*).- Tu es fâché ? (*Silence. Pas en avant*.)

Pardon !

VLADIMIR.- ¡NO ME LO CUENTES!

ESTRAGON (*gesto hacia el universo*).- ¿Esto te es suficiente? (*Silencio*.) No eres para nada gentil, Didi. ¿A quién quieres que cuente mis pesadillas privadas, si no es a ti?

VLADIMIR.- Que ellas queden privadas. Tú sabes bien que yo no soporto eso.

ESTRAGON (*fríamente*).- Yo me pregunto a veces si no sería mejor que nos separemos.

VLADIMIR.- No irías muy lejos.

ESTRAGON.- Eso sería, en efecto, un grave inconveniente. (*Pausa*.) ¿No es cierto, Didi, que sería un grave inconveniente? (*Pausa*.) considerando la belleza del camino (*Pausa*.) Y la bondad de los viajeros. (*Pausa*. *Acariciante*.) ¿No es cierto, Didi?

VLADIMIR.- Calma.

ESTRAGON (*con voluptuosidad*).- Calma... Calma... (*Soñadoramente*). Los ingleses dicen caaams. (*Pausa*.) ¿Conoces la historia del inglés en el burdel?

VLADIMIR.- Sí.

ESTRAGON.- Cuéntamela.

VLADIMIR.- Suficiente.

ESTRAGON.- Un inglés estando borracho se dirige a un burdel. La dueña le pregunta si él desea una rubia, una morena o una pelirroja. Continúa.

VLADIMIR.- ¡SUFICIENTE!

*Vladimir sale. Estragón se levanta y le sigue hasta el límite de la escena. Mímica de Estragón, similar a la que obtienen en el espectador los esfuerzos del pugilista. Vladimir regresa, cruza delante de Es, atraviesa la escena, los ojos bajos. Estragón dirige algunos pasos hacia él, se detiene.*

EST (*con dulzura*).- ¿Querías hablarme? (*Vladimir no responde. Estragón dirige un paso adelante*.) ¿Tú tenías alguna cosa que decirme? (*Silencio. Otro paso hacia delante*.) Dime, Didi...

VLADIMIR (*Sin dar la vuelta*).- Yo no tengo nada que decirte.

ESTRAGON (*avanza un paso*).- ¿Estás enojado? (*Silencio. Paso adelante*) ¡Perdón!



(*Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.*) Voyons, Didi. (*Silence.*) Donne ta main ! (*Vladimir se retourne.*) Embrasse-moi ! (*Vl. se raidit.*) Laisse-toi faire ! (*Vl. s'amollit. Ils s'embrassent. E. recule*) Tu pues l'ail !  
 VLADIMIR.- C'est pour les reins. (*Silence. E regarde l'arbre avec attention*) Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?  
 ESTRAGON.- On attend.  
 VLADIMIR.- Oui, mais en attendant ?  
 ESTRAGON.- Si on se pendait ?  
 VLADIMIR.- Ce serait un moyen de bander.  
 ESTRAGON (*aguiché*).- On bande ?  
 VLADIMIR.- Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça ?  
 ESTRAG.- Pendons-nous tout de suite.  
 VLADIMIR.- A une branche ? (*Ils s'approchent de l'arbre et le regardent.*) Je n'aurais pas confiance.  
 ESTRAGO.- On peut toujours essayer.  
 VLADIMIR.- Essaie.  
 ESTRAGON.- Après toi.  
 VLADIMIR.- Mais non, toi d'abord.  
 ESTRAGON.- Pourquoi ?  
 VLADIM.- Tu pèses moins lourd que moi.  
 ESTRAGON.- Justement.  
 VLADIMIR.- Je ne comprends pas.  
 ESTRAGON.- Mais réfléchis un peu, voyons. *Vladimir réfléchit.*  
 VLADIMIR (*finale*ment).- Je ne comprends pas.  
 ESTRAGON.- Je vais t'expliquer. (*Il réfléchit.*) La branche... la branche... (*Avec colère.*) Mais essaie donc de comprendre !  
 VLAD.- Je ne compte plus que sur toi.  
 ESTRAGON (*avec effort*).- Gogo léger – branche pas casser – Gogo mort. Didi lourd – branche casser – Didi seul. (*Un temps.*) Tandis que... (*Il cherche l'expression juste.*)  
 VLADIMIR.- Je n'avais pas pensé à ça.  
 ESTRAGON (*ayant trouvé*).- Qui peut le plus peut le moins.  
 VLADIMIR.- Mais est-ce que je pèse plus lourd que toi ?

(*Silencio. Paso adelante. Le toca el hombro.*) Vamos, Didi. (*Silencio.*) ¡Dame tu mano! (*Vladimir se vuelve.*) ¡Abrásame! (*Vladimir se resiste.*) ¡Vamos déjate! (*Vladimir se ablanda. Se abrazan. Estragón retrocede.*) ¡Apesta a ajo!  
 VLADIMIR.- Es por los riñones. (*Silencio. Estragón mira atentamente el árbol.*) ¿Qué hacemos ahora?  
 ESTRAGON.- Esperamos.  
 VLADIMIR.- Sí, ¿pero entre tanto?  
 ESTRAGON.- ¿Y si nos colgamos?  
 VLAD.- Sería una forma de amarrarse.  
 ESTRAGON (*excitado*).- ¿Nos amarramos?  
 VLADIMIR.- con todo lo que eso implica. Allí donde eso cae crecen mandrágoras. Es por eso que gritan cuando se las arranca. ¿Tú sabías eso?  
 ESTRAGON.- Colguémonos enseguida.  
 VLADIMIR.- ¿A una rama? (*Se aproximan al árbol y le examinan.*) Yo no tendría la confianza.  
 ESTRAGON.- Podríamos tratar de todas formas.  
 VLADIMIR.- Inténtalo.  
 ESTRAGON.- Luego de ti.  
 VLADIMIR.- Pero no, tú primero.  
 ESTRAGON.- ¿Por qué?  
 VLADIMIR.- Tú eres menos pesado.  
 ESTRAGON.- Justamente.  
 VLADIMIR.- No comprendo.  
 ESTRAGON.- Pero piensa un poco, veamos. *Vladimir reflexiona.*  
 VLADIMIR (*finalmente*).- Yo no comprendo.  
 ESTRAGON.- voy a explicarte. (*Piensa.*) La rama... la rama... (*Con cólera.*) ¡Pero trata pues de comprender!  
 VLADIMIR.- Sólo cuento contigo.  
 ESTRAGON (*con esfuerzo*).- Gogo ligero – rama no romper – Gogo muerto. Didi pesado – rama romper – Didi solo. (*Pausa.*) Mientras que... (*Busca la expresión justa.*)  
 VLADI.- Yo no había pensado en eso.  
 ESTRAGON (*habiendo encontrado*).- Quien más pesa menos pesa.  
 VLADIMIR.- ¿Es que yo soy más pesado que tú?

ESTRAGON.- C'est toi qui le dis. Moi je n'en sais rien. Il y a une chance sur deux. Ou presque.

VLADIMIR.- Alors, quoi faire ?

ESTRAGON.- Ne faisons rien. C'est plus prudent.

VL.- Attendons voir ce qu'il va nous dire.

ESTRAGON.- Qui ?

VLADIMIR.- Godot.

ESTRAGON.- Voilà.

VLAD.- Attendons d'être fixés d'abord.

ESTRAGON.- D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé.

VLAD.- Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien.

ESTRAGON.- Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

VLADIMIR.- Tu n'étais pas là ?

ESTRAGON.- Je n'ai pas fait attention.

VLAD.- Eh bien... Rien de bien précis.

ESTRAGON.- Une sorte de prière.

VLADIMIR.- Voilà.

ESTRAGON.- Une vague supplique.

VLADIMIR.- Si tu veux.

ESTRAGON.- Et qu'a-t-il répondu ?

VLADIMIR.- Qu'il verrait.

ESTRAGON.- Qu'il ne pouvait rien promettre.

VLADIMIR.- Qu'il lui fallait réfléchir.

ESTRAGON.- A tête reposée.

VLADIMIR.- Consulter sa famille.

ESTRAGON.- Ses amis.

VLADIMIR.- Ses agents.

ESTRAGON.- Ses correspondants.

VLADIMIR.- Ses registres.

ESTRAGON.- Son compte en banque.

VLADIMIR.- Avant de se prononcer.

ESTRAGON.- C'est normal.

VLADIMIR.- N'est-ce pas ?

ESTRAGON.- Il me semble.

VLADIMIR.- A moi aussi.

ESTRAGON (*inquiet*).- Et nous ?

VLADIMIR.- Plaît-il ?

ESTRAGON.- Je dis, Et nous ?

VLADIMIR.- Je ne comprend pas.

ESTRAGON.- Quel est notre rôle là-dedans ?

VLADIMIR.- Notre rôle ?

ESTRAGON.- Prends ton temps.

ESTRAG.- Tú eres quien lo dice. Yo no sé nada. Hay una opción entre dos. O casi.

VLADIMIR.- ¿Entonces, qué hacemos?

ESTRAGON.- No hagamos nada. Es más prudente

VLAD.- Esperemos a ver qué nos dice.

ESTRAGON.- ¿Quién?

VLADIMIR.- Godot.

ESTRAGON.- Eso.

VLADIMIR.- Esperemos ser anotados primero.

EST.- Por otro lado, será tal vez mejor sacudir el hierro antes que se enfríe.

V.- Estoy curioso de saber qué nos va a decir. Eso no nos compromete en nada.

ESTRAGON.- ¿Exactamente qué es lo que se le ha pedido?

VLADIMIR.- ¿No estuviste allí?

ESTRAGON.- No puse atención.

VLADIMIR.- Eh bueno... Nada muy preciso.

ESTRAGON.- Una especie de ruego.

VLADIMIR.- Eso.

ESTRAGON.- Una ambigua súplica.

VLADIMIR.- Si tú quieres.

ESTRAGON.- ¿Y qué es lo que ha respondido?

VLADIMIR.- Que ya vería.

ESTR.- Que no podía prometer nada.

VLADIMIR.- Que le es necesario reflexionar.

ESTRAGON.- Con la cabeza fría.

VLADIMIR.- Consultar con su familia.

ESTRAGON.- Sus amigos.

VLADIMIR.- Sus agentes.

ESTRAGON.- Sus consejeros.

VLADIMIR.- Sus registros.

ESTRAGON.- Su cuenta bancaria.

VLADIMIR.- Antes de pronunciarse.

ESTRAGON.- Es normal.

VLADIMIR.- ¿No cierto?

ESTRAGON.- Me parece.

VLADIMIR.- A mí también.

ESTRAGON (*inquieto*).- ¿Y nosotros?

VLADIMIR.- ¿Disculpa?

ESTRAGON.- Yo digo, ¿Y nosotros?

VLADIMIR.- No comprendo.

ESTR.- ¿Cuál es nuestro rol ahí adentro?

VLADIMIR.- ¿Nuestro rol?

ESTRAGON.- Toma tu tiempo. 105

VLADIMIR.- Notre rôle ? Celui du suppliant.

ESTRAGON.- A ce point-là ?

VLADIMIR.- Monsieur a des exigences à faire valoir ?

ESTRAGON.- On n'a plus de droits ?

*Rire de Vladimir, auquel il coupe court comme au précédent. Même jeu, moins le sourire.*

VLADIMIR.- Tu me ferais rire, si cela m'était permis.

ESTRAGON.- Nous les avons perdus ?

VLADIMIR (avec netteté).- Nous les avons bazarés.

*Silence. Ils demeurent immobiles, bras ballants, tête sur la poitrine, cassés aux genoux.*

ESTRAGON (faiblement).- On n'est pas liés ? (Un temps.) Hein ?

VLADIMIR (levant la main).- Ecoute ! Ils écoutent, grotesquement figés.

ESTRAGON.- Je n'entends rien.

VLADIMIR.- Hsst ! (Ils écoutent. Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe, au bras de Vladimir qui chancelle. Ils écoutent, tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux.) Moi non plus.

*Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre.*

ESTRAGON.- Tu m'as fait peur.

VLADIMIR.- J'ai cru que c'était lui.

ESTRAGON.- Qui ?

VLADIMIR.- Godot.

ESTRAGON.- Pah ! Le vent dans les roseaux.

VLADIMIR.- J'aurais juré des cris.

ESTRAGON.- Et pourquoi crierait-il ?

VLADIMIR.- Après son cheval.

*Silence.*

ESTRAGON.- Allons-nous-en.

VLADIMIR.- Où ? (Un temps.) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ?

ESTRAGON.- Pas toute la nuit.

VLADIMIR.- Il fait encore jour.

*Silence.*

ESTRAGON.- J'ai faim.

VLADIMIR.- Veux-tu une carotte ?

VLADIMIR.- ¿Nuestro rol? El de suplicantes.

ESTRAGON.- ¿Hasta ese punto?

VLADIMIR.- ¿El señor tiene exigencias que hacer respetar?

ESTRAGON.- ¿Ya no tenemos derechos? *Risa de Vladimir, que como antes la corta enseguida. La misma acción, menos la sonrisa.*

VLADIMIR.- Me harías reír, si me lo estaría permitido.

ESTRAGON.- ¿Los hemos perdido?

VLADIMIR (con claridad).- Los hemos rematado por nada.

*Silencio. Se quedan inmóviles, brazos colgantes, cabeza en el pecho, rodillas dobladas.*

ESTRAGON (débilmente).- ¿Estamos atados? (Pausa.) ¿Ah?

VLADIMIR (alzando la mano).- ¡Escucha!

*Escuchan, grotescamente quietos.*

ESTRAGON.- No escucho nada.

VLADIMIR.- ¡Shh! (Escuchan. Estragón pierde el equilibrio, escapa de caer. Se agarra, al brazo de Vladimir que bambolea. Escuchan, pegados el uno con el otro, mirándose a los ojos.) Yo tampoco.

*Suspiros de alivio. Relax. Se alejan uno del otro.*

ESTRAGON.- Me hiciste atemorizar.

VLADIMIR.- Creí que se trataba de él.

ESTRAGON.- ¿Quién?

VLADIMIR.- Godot.

ESTRAGON.- ¡Nada! El viento en los matorrales.

VLADIMIR.- Hubiese jurado que eran gritos.

ESTRAGON.- ¿Y por qué gritarían?

VLADIMIR.- Llamando su caballo.

*Silencio.*

ESTRAGON.- Vámonos.

VLADIMIR.- ¿A dónde? (Pausa.) Tal vez esta noche dormiremos en su casa, en el calor, seco, bien comidos, sobre la paja. Vale la pena que esperemos. ¿No?

ESTRAGON.- No toda la noche.

VLADIMIR.- todavía no anochece.

*Silencio.*

ESTRAGON.- Tengo hambre.

VLAD.- ¿Quieres una zanahoria? 106

ESTRAGON.- Il n'y a pas autre chose ?

VLADIMIR.- Je dois avoir quelques navets.

ESTRAGON.- Donne-moi une carotte. (*Vladimir fouille dans ses poches, en retire un navet et le donne à Estragon.*) Merci. (*Il mord dedans. Plaintivement.*) C'est un navet !

VLADIMIR.- Oh pardon ! J'aurais juré une carotte. (*Il fouille à nouveau dans ses poches, n'y trouve que des navets.*) Tout ça c'est des navets. (*Il cherche toujours.*) Tu as dû manger la dernière. (*Il cherche.*) Attends, ça y est. (*Il sort enfin une carotte et la donne à Estragon.*) Voilà, mon cher. (*Estragon l'essuie sur sa manche et commence à la manger.*) Rends-moi le navet. (*Estragon lui rend le navet.*) Fais-la durer, il n'y en a plus.

ESTRAGON (*tout en mâchant*).- Je t'ai posé une question.

VLADIMIR.- Ah.

ESTRAGON.- Est-ce que tu m'as répondu ?

VLADIMIR.- Elle est bonne, ta carotte ?

ESTRAGON.- Elle est sucrée.

VLADIMIR.- Tant mieux, tant mieux. (*Un temps*) Qu'est-ce que tu voulais savoir ?

ESTRAGON.- Je ne me rappelle plus. (*Il mâche.*) C'est ça qui m'embête. (*Il regarde la carotte avec appréciation, la fait tourner en l'air du bout des doigts.*) Délicieuse, ta carotte. (*Il en suce méditativement le bout.*) Attends, ça me revient. (*Il arrache une bouchée.*)

VLADIMIR.- Alors ?

ESTRAGON (*la bouche plein, distraitement*).- On n'est pas liés ?

VLADIMIR.- Je n'entends rien.

ESTRAGON (*mâche, avale*).- Je demande si on est liés ?

VLADIMIR.- Liés ?

ESTRAGON.- Li-és.

VLADIMIR.- Comment, liés ?

ESTRAGON.- Pieds et poings.

VLADIMIR.- Mais à qui ? Par qui ?

ESTRAGON.- A ton bonhomme.

VLADIMIR.- A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*)

ESTRAGON.- ¿No hay otra cosa?

VLADIMIR.- Debo tener algunos nabos.

ESTRAGON.- Dame una zanahoria. (*Vladimir busca en sus bolsillos, toma un nabo y le entrega a Estragón.*) Gracias. (*Da una mordida. Quejándose.*) ¡Es un nabo!

VLADIMIR.- ¡Oh perdón! Habría jurado es una zanahoria. (*Busca de nuevo en sus bolsillos, no encuentra más que nabos.*) Sólo hay nabos. (*Busca de todos modos.*) Has debido comerte la última. (*Busca.*) Espera, ya está. (*Por fin saca una zanahoria y le da a Estragón.*) E aquí, querido. (*Estragón la frota en su manga y comienza a comerla.*) Devuélveme el nabo. (*Estragón le entrega el nabo.*) Hazla durar, ya no hay más.

ESTRAGON (*mientras mastica*).- Yo te pregunté algo.

VLADIMIR.- Ah.

ESTRAGON.- ¿Es que me has respondido?

VLADIMIR.- ¿Está buena, tu zanahoria?

ESTRAGON.- Está dulce.

VLADIMIR.- Muy bien, muy bien. (*Pausa.*) ¿Qué era lo que querías saber?

ESTRAGON.- Ya no me acuerdo. (*Mastica.*) Esto es lo que me molesta. (*Observa la zanahoria con disfrute, la hace girar en el aire con la punta de los dedos.*) Deliciosa, tu zanahoria. (*Absorbe meditativo el extremo.*) Espera, ya me acuerdo. (*Arranca un bocado.*)

VLADIMIR.- ¿Y entonces?

ESTRAGON (*la boca llena, distraídamente*).- ¿No estamos atados?

VLADIMIR.- No entiendo nada.

ESTRAGON (*mastica, traga*).- ¿Me pregunto si estamos atados?

VLADIMIR.- ¿Atados?

ESTRAGON.- A-ta-dos.

VLADIMIR.- ¿Cómo, atados?

ESTRAGON.- Pies y manos.

VLADIMIR.- ¿Pero a quién? ¿Por qué?

ESTRAGON.- A tu buen hombre.

VLADIMIR.- ¿A Godot? ¿Atados a Godot? ¿Qué idea? ¡Jamás en la vida! (*Pausa.*) No todavía.

(*No establece la relación.*)

ESTRAGON.- Il s'appelle Godot ?

VLADIMIR.- Je crois.

ESTRAGON.- Tiens ! (*Il soulève le restant de carotte par le bout de fane et le fait tourner devant ses yeux.*) C'est curieux, plus on va, moins c'est bon.

VLADIMIR.- Pour moi c'est le contraire.

ESTRAGON.- C'est-à-dire ?

VLADIMIR.- Je me fais au goût au fur et à mesure.

ESTRAGON (*ayant longuement réfléchi*).- C'est ça, le contraire ?

VLADIMIR.- Question de tempérament.

ESTRAGON.- De caractère.

VLADIMIR.- On n'y peut rien.

ESTRAGON.- On a beau se démenier.

VLADIMIR.- On reste ce qu'on est.

ESTRAGON.- On a beau se tortiller.

VLADIMIR.- Le fond ne change pas.

ESTRAGON.- Rien à faire. (*Il tend le restant de carotte à Vladimir.*)

Veux-tu la finir ?

*Un cri terrible retentir, tout proche. Estragon lâche la carotte. Ils se figent, puis se précipitent vers la coulisse. Estragon s'arrête à mi-chemin, retourne sur ses pas, ramasse la carotte, la fourre dans sa poche, s'élance vers Vladimir qui l'attend, s'arrête à nouveau, retourne sur ses pas, ramasse sa chaussure, puis court rejoindre Vladimir. Enlacés, la tête dans les épaules, se détournant de la menace, ils attendent.*

*Entrent Pozzo et Lucky. Celui-là dirige celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, de sorte qu'on ne voit d'abord que Lucky suivi de la corde, assez longue pour qu'il puisse arriver au milieu du plateau avant que Pozzo débouche de la coulisse. Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau (sur le bras) ; Pozzo un fouet.*

POZZO (*en coulisse*).- Plus vite !

*(Bruit de fouet. Pozzo paraît. Ils traversent la scène. Lucky passe devant Vladimir et Estragon, s'arrête. La corde se tend. Pozzo tire violemment dessus.)* Arrière !

ESTRAGON.- ¿Se llama Godot?

VLADIMIR.- Así creo.

ESTRAGON.- ¡Caramba ! (*Eleva el resto de la zanahoria por el extremo de la hoja seca y le hace girar delante de sus ojos.*) Es curioso, mientras más se avanza, es menos bueno.

VLADIMIR.- Para mí es al contrario.

ESTRAGON.- ¿Es decir?

VLADIMIR.- Me gusta el sabor conforme se continúa.

ESTRAGON (*habiendo largamente meditado*).- ¿Es eso lo contrario?

VLADIMIR.- Cuestión de temperamento.

ESTRAGON.- De carácter.

VLADIMIR.- No podemos asegurar.

ESTRAGON.- Es bueno preguntarse.

VLADIMIR.- Queda lo que es.

ESTRAGON.- Es bueno darse las vueltas.

VLADIMIR.- El fondo no cambia.

ESTRAGON.- Nada que hacer. (*Ofrece el resto de la zanahoria a Vladimir.*) ¿Quieres terminarla?

*Resuena un terrible grito, muy próximo. Estragón suelta la zanahoria. Se paralizan, luego se precipitan fuera de escena. Estragón se detiene a medio camino, regresa sobre sus pasos, recoge la zanahoria, la guarda en su bolsillo, se lanza hacia Vladimir que le espera, se detiene de nuevo, regresa, recoge su zapato, corre a juntarse con Vladimir. Abrazados, la cabeza en sus hombros, alejándose de la amenaza, esperan. Entran Pozzo y Lucky. Aquel conduce a éste mediante una cuerda atada alrededor del cuello, de manera que se ve solamente a Lucky seguido de la cuerda, suficiente larga para que pueda llegar al medio de escena antes de que Pozzo salga de exteriores. Lucky carga una pesada valija, una silla plegable, una cesta de provisiones y un abrigo (en el brazo); Pozzo un látigo.*

POZZO (*en exteriores*).- ¡Más rápido! (*Chasquido de Látigo. Aparece Pozzo. Ambos atraviesan la escena. Lucky pasa delante de Vladimir y Estragón, se detiene. La cuerda se tensa. Pozzo tira levantando violentamente.*) ¡Atrás!

*(Bruit de chute. C'est Lucky qui tombe avec tout son chargement. Vladimir et Estragon le regardent, partagés entre l'envie d'aller à son secours et la peur de se mêler de ce qui ne les regarde pas. Vladimir fait un pas vers Lucky, Estragon le retient par la manche.)*

VLADIMIR.- Lâche-moi !

ESTRAGON.- Reste tranquille.

POZZO.- Attention ! Il est méchant. *(Estragon et Vladimir le regardent.)*

Avec les étrangers.

ESTRAGON *(bas)*.- C'est lui ?

VLADIMIR.- Qui ?

ESTRAGON.- Voyons...

VLADIMIR.- Godot ?

ESTRAGON.- Voilà.

POZZO.- Je me présente : Pozzo.

VLADIMIR.- Mais non.

ESTRAGON.- Il a dit Godot.

VLADIMIR.- Mais non.

ESTRAGON *(à Pozzo)*.- Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur ?

POZZO *(d'une voix terrible)*.- Je suis Pozzo ! *(Silence.)* Ce nom ne vous dit rien ? *(Silence.)* Je vous demande si ce nom ne vous dit rien ?

*Vladimir et Estragon s'interrogent du regard.*

ESTRAGON *(faisant semblant de chercher)*.- BOZZO... BOZZO...

VLADIMIR *(de même)*.- POZZO...

POZZO.- PPPOZZO !

ESTRAGON.- Ah ! POZZO... voyons... POZZO...

VLADIMIR.- C'est POZZO ou BOZZO ?

ESTR.- POZZO... non, je ne vois pas.

VLADIMIR *(conciliant)*.- J'ai connu une famille GOZZO. La mère brodait au tambour. *Pozzo avance, menaçant.*

ESTRAGON *(vivement)*.- Nous ne sommes pas d'ici, monsieur.

POZZO *(s'arrêtant)*.- Vous êtes bien des êtres humains cependant. *(Il met ses lunettes.)* A ce que je vois. *(Il enlève ses lunettes.)* De la même espèce que moi. *(Il éclate d'un rire énorme.)* De la même espèce que POZZO ! D'origine divine !

VLADIMIR.- C'est-à-dire...

POZZO *(tranchant)*.- Qui est Godot ?

*(Ruido de caída. Es Lucky que cae con toda su carga. Vladimir y Estragón le observan, divididos entre el deseo de ir a su ayuda y el temor de mezclarse en lo que no les incumbe. Vladimir dirige un paso hacia Lucky, Estragón le detiene por la manga.)*

VLADIMIR.- ¡Déjame!

ESTRAGON.- Quédate quieto.

POZZO.- ¡Cuidado! El es violento. *(Estragón y Vladimir le observan.)* Con los extraños.

ESTRAGON *(bajo)*.- ¿Es él?

VLADIMIR.- ¿Quién?

ESTRAGON.- Vamos...

VLADIMIR.- ¿Godot?

ESTRAGON.- Eso.

POZZO.- Yo me presento: Pozzo.

VLADIMIR.- Pero no.

ESTRAGON.- Él ha dicho Godot.

VLADIMIR.- Pero no.

ESTRAGON *(a Pozzo)*.- ¿Señor, usted no es el señor Godot?

POZZO *(con una voz terrible)*.- ¡Yo soy Pozzo! *(Silencio.)* ¿Este nombre no les dice nada? *(Silencio.)* ¿Les pregunto si este nombre no les dice nada? Vladimir y Estragón se interrogan con la mirada.

ESTRAGON *(dando la apariencia de buscar)*.- BOZZO... BOZZO...

VLADIMIR *(igual)*.- POZZO...

POZZO.- ¡PPPOZZO!

ESTRAGON.- ¡Ah! POZZO... veamos... POZZO...

VLADIMIR.- ¿Es POZZO o BOZZO?

ESTR.- POZZO... no, no me dice nada.

VLAD *(conciliante)*.- Yo he conocido una familia GOZZO. La madre bordaba al tambor. *Pozzo avanza, amenazante.*

ESTRAGON *(vivamente)*.- Nosotros no somos de aquí, señor.

POZZO *(deteniéndose)*.- Ustedes son sin embargo seres humanos. *(Se pone sus gafas.)* Por lo que veo. *(Se quita sus gafas.)* De la misma especie que yo. *(Revienta una risa enorme.)* ¡De la misma especie que POZZO! ¡De origen divino!

VLADIMIR.- Es decir...

POZZO *(cortante)*.- ¿Quién es Godot?

ESTRAGON.- Godot ?  
 POZZO.- Vous m'avez pris pour Godot.  
 VLADIMIR.- Oh non, monsieur, pas un seul instant, monsieur.  
 POZZO.- Qui est-ce ?  
 VLADIMIR.- Eh bien, c'est un... c'est une connaissance.  
 ESTRAGON.- Mais non, voyons, on le connaît à peine.  
 VLAD.- Evidemment... on ne le connaît pas très bien... mais tout de même...  
 ESTRAGON.- Pour ma part je ne le reconnaîtrais même pas.  
 POZZO.- Vous m'avez pris pour lui.  
 ESTRAGON.- C'est-à-dire.. l'obscurité la fatigue... la faiblesse... l'attente... j'avoue... j'ai cru... un instant...  
 VLADIMIR.- Ne l'écoutez pas, monsieur, ne l'écoutez pas !  
 POZZO.- L'attente ? Vous l'attendiez donc ?  
 VLADIMIR.- C'est-à-dire...  
 POZZO.- Ici ? Sur mes terres ?  
 VLADIMIR.- On ne pensait pas à mal.  
 ESTRAGON.- C'était dans une bonne intention.  
 POZZO.- La route est à tout le monde.  
 VLADIMIR.- C'est ce qu'on se disait.  
 POZ.- C'est une honte, mais c'est ainsi.  
 ESTRAGON.- On n'y peut rien.  
 POZZO (*d'un geste large*).- Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout ! (*Un temps.*) Chaque fois qu'il tombe il s'endort. (*Il tire sur la corde.*) Debout, charogne ! (*Bruit de Lk qui se relève et ramasse ses affaires. Pozzo tire sur la corde.*) Arrière ! (*Lky entre à reculons.*) Arrêt ! (*Lky s'arrête.*) Tourne ! (*Lucky se retourne. A Vla et Estragon, affablement.*) Mes amis, je suis heureux de vous avoir rencontrés. (*Devant leur expression incrédule.*) Mais oui, sincèrement heureux. (*Il tire sur la corde.*) Plus près ! (*Lucky avance.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête. A Vladimir et Estragon.*) Voyez-vous, la route est longue quand on chemine tout seul pendant ... (*il regarde sa montre*) ... pendant (*il calcule*) ... six heures, oui, c'est bien ça, six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive.

ESTRAGON.- ¿Godot?  
 POZZO.- Ustedes me han tomado por Godot.  
 VLADIMIR.- Oh no, señor, en ningún instante, señor.  
 POZZO.- ¿Quién es él?  
 VLADIMIR.- Eh bien, es un... es una persona conocida.  
 ESTRAGON.- Pero no, veamos, apenas le conocemos.  
 VLADIMI.- Evidentemente... no se le conoce muy bien... para nada mismo...  
 ESTRAGON.- Por mi parte yo no le reconocería para nada.  
 POZZO.- Ustedes me tomaron por él.  
 ESTR.- Es decir... la oscuridad... la fatiga... la debilidad... la espera... yo pensé.. yo he creído.. por un instante...  
 VLADIMIR.- No le escuche, señor, no le escuche.  
 POZZO.- ¿La espera? ¿Entonces, ustedes le esperaban?  
 VLADIMIR.- Es decir...  
 POZZO.- ¿Aquí? ¿En mis tierras?  
 VLADIMIR.- No pensábamos en mal.  
 ESTRAGON.- Era en buena intención.  
 POZZ.- El camino es de todo el mundo.  
 VLADIMIR.- Es lo que se dice.  
 POZZO.- Es una vergüenza, pero es así.  
 ESTRAGON.- No hay nada que hacer.  
 POZZO (*con amplio gesto*).- No hablemos más de esto. (*Tira de la cuerda.*) ¡De pié! (*Pausa.*) Cada vez que se cae él se duerme. (*Tira de la cuerda.*) ¡De pié, carroña! (*Ruido de Lucky que se levanta y recoge sus cosas. Pozzo tira de la cuerda.*) ¡Atrás! (*Lucky entra de espaldas.*) ¡Quieto! (*Lucky se detiene.*) ¡Gira! (*Lucky se da la vuelta. A Vladimir y Estragón, amablemente.*) Mis amigos, estoy contento de haberles encontrado. (*Ante sus expresiones incrédulas.*) Claro que sí, sinceramente feliz. (*Tira de la cuerda.*) ¡Más cerca! (*Lucky avanza.*) ¡Para! (*Lucky se detiene. A Vladimir y Estragón.*) Vean ustedes, la ruta es larga cuando se camina solo durante ... (*mira su reloj*) ... durante (*calcula*) ... seis horas, sí, es correcto, seis horas uno atrás de otro, sin encontrar alma viviente.

(A Lucky.) Manteau ! (Lucky dépose la valise, avance, donne e manteau, recule, reprend la valise.) Tiens ça. (Pozzo lui tend le fouet, Lky avance et, n'ayant plus de mains, se penche et prend le fouet entre ses dents, puis recule. Pz commence à mettre son manteau, s'arrête.) Manteau ! (Lk dépose tout, avance, aide Pz à mettre son manteau, recule, reprend tout.) Le fond de l'air est frais. (Il finit de boutonner son manteau, se penche, s'inspecte, se relève.) Fouet ! (Lk avance, se penche, Pz lui arrache le fouet de la bouche, Lucky recule.) Voyez-vous, mes amis, je ne peux me passer longtemps de la société de mes semblables, (il regarde les deux semblables) même quand ils ne me ressemblent qu'impar- faitement. (A Lk) Pliant ! (Lk dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pz regarde le pliant.) Plus près ! (Lk dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pz s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lk et pousse.) Arrière ! (Lk recule) Encore. (Lk recule encore) Arrêt ! (Lk s'arrête. A Vl et Es) C'est pourquoi, avec votre permission, je m'en vais rester un moment auprès de vous, avant de m'aventurer plus avant. (A Lk) Panier ! (Lky avance, donne le panier, recule.) Le grand air, ça creuse. (Il ouvre le panier, en retire un morceau de poulet, un morceau de pain et une bouteille de vin. A Lky.) Panier ! (Lucky avance, prend le panier, recule, s'immobilise.) Plus loin ! (Lk recule.) Là ! (Lucky s'arrête.) Il pue. (Il boit une rasade à même le goulot.) A la bonne nôtre. (Il dépose la bouteille et se met à manger.) Silence. Estr et Vla, s'enhardissant peu à peu, tournent autour de Lk, l'inspectent sur toutes les coutures. Pozzo mord dans son poulet avec voracité, jette les os après les avoir sucés. Lucky ploie lentement, jusqu'à ce que la valise frôle le sol, se redresse brusquement, recommence à ployer.

(A Lucky.) ¡Abrigo! (Lucky deposita la valija, avanza, entrega el abrigo, retrocede, toma la valija.) Ten esto. (Pozzo le extiende el látigo, Lk avanza y, faltándole manos, se inclina y toma el látigo entre sus dientes, se regresa. Pz comienza a ponerse su abrigo, se detiene.) ¡Abrigo! (Lk deposita todo, avanza, ayuda a Pz a ponerse el abrigo, regresa, recoge t) El aire está fresco. (Termina de abotonar su abrigo, se inclina, se inspecciona, se endereza.) ¡Látigo! (Lk avanza, se inclina, Pz le arranca el látigo de la boca, Lk regresa.) Veán ustedes, mis amigos, no puedo pasarme largo tiempo lejos de la sociedad de mis semejantes, (observa a sus dos semejantes) incluso si se me asemejan imperfectamente. (A Lk) ¡Silla! (Lk deposita la valija y cesto, avanza, abre la silla, la deposita en el suelo, regresa, retoma la valija y cesto. Pz mira la silla.) ¡Más rápido! (Lk deposita la valija y cesto, avanza, despliega la silla, regresa, retoma la valija y cesto. Pz se sienta, coloca el ext de su látigo contra el pecho de Lk y presiona) ¡Atrás! (Lk retrocede) Sigue. (Lk retrocede más.) ¡Para! (Lk se detiene. A Vl y Es) Así es, con vuestro permiso, me voy a quedar un momento cerca de ustedes, antes de aventurarme más adelante. (A Lk) ¡Cesto! (Lk avanza, entrega el cesto, retrocede.) La inmensidad del aire, lastima. (Abre el cesto, toma un pedazo de pollo, un trozo de pan y una botella de vino. A Lk) ¡Cesto! (Lk avanza, coge el cesto, retrocede, se inmoviliza.) ¡Más lejos! (Lk retrocede.) ¡Allí! (Lk se detiene.) El apesta. (Bebe un vaso lleno de un solo trago.) A nuestra salud. (Depositata la botella y comienza a comer.) Silencio. Es y Vl, envalentonándose poco a poco, caminan alrededor de Lk, le inspeccionan todas las costuras. Pozzo muerde su pollo con voracidad, lanza los huesos luego de haberlos succionado. Lucky desciende lentamente, hasta que la valija roza el suelo, se despierta bruscamente, empieza de nuevo a descender. 111



*Rythme de celui qui dort debout.*

ESTRAGON.- Qu'est-ce qu'il a ?

VLADIMIR.- Il a l'air fatigué.

ESTRAGON.- Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ?

VLADIMIR.- Est-ce que je sais ? (*Ils le serrent de plus près.*) Attention !

ESTRAGON.- Si on lui parlait ?

VLADIMIR.- Regarde-moi ça !

ESTRAGON.- Quoi ?

VLADIMIR (*indiquant*).- Le cou.

ESTRAGON (*regardant le cou*).- Je ne vois rien.

VLADIMIR.- Mets-toi ici.

*Estragon se met à la place de Vladimir.*

ESTRAGON.- En effet.

VLADIMIR.- A vif.

ESTRAGON.- C'est la corde.

VLADIMIR.- A force de frotter.

ESTRAGON.- Qu'est-ce que tu veux.

VLADIMIR.- C'est le nœud.

ESTRAGON.- C'est fatal. *Ils reprennent leur inspection, s'arrêtent au visage.*

VLADIMIR.- Il n'est pas mal.

ESTRAGON (*levant les épaules, faisant la moue*).

-Tu trouves ?

VLADIMIR.- Un peu efféminé.

ESTRAGON.- Il bave.

VLADIMIR.- C'est forcé.

ESTRAGON.- Il écume.

VLADIMIR.- C'est peut-être un idiot.

ESTRAGON.- Un crétin.

VLADIMIR (*avançant la tête*).- On dirait un goitre.

ESTRAGON (*même jeu*).- Ce n'est pas sûr.

VLADIMIR.- Il halète.

ESTRAGON.- C'est normal.

VLADIMIR.- Et ses yeux !

ESTRAGON.- Qu'est-ce qu'ils ont ?

VLADIMIR.- Ils sortent.

ESTRAGON.- Pour moi, il est en train de crever.

VLADIMIR.- Ce n'est pas sûr. (*Un temps.*) Pose-lui une question.

ESTRAGON.- Tu crois ?

VLADIMIR.- Qu'est-ce qu'on risque ?

ESTRAGON (*timidement*).

Monsieur...

VLADIMIR.- Plus fort.

*Ritmo de quien duerme de pie.*

ESTRAGON.- ¿Qué tiene?

VLADIMIR.- Tiene el aspecto fatigado.

ESTRAGON.- ¿Por qué no deposita sus cosas?

VLADIMIR.- ¿Es que yo lo sé?

(*Le circundan con mayor proximidad.*)

¡Cuidado!

ESTRAGON.- ¿Y si le hablamos?

VLADIMIR.- ¡Mira esto!

ESTRAGON.- ¿Qué?

VLADIMIR (*indicando*).- El cuello.

ESTRAGON (*mirando el cuello*).-

No veo nada.

VLADIMIR.- Ponte aquí. *Estragón se pone en el lugar de Vladimir.*

ESTRAGON.- En efecto.

VLADIMIR.- En carne viva.

ESTRAGON.- Es por la cuerda.

VLADIMIR.- A fuerza de frotación.

ESTRAGON.- Qué quieres.

VLADIMIR.- Es el nudo.

ESTRAGON.- Es terrible. *Reinician su inspección, se detienen en el rostro.*

VLADIMIR.- No está mal.

ESTRAGON (*levantando los hombros, gesto de disgusto*).

- ¿Lo crees?

VLADIMIR.- Un poco afeminado.

ESTRAGON.- Babea.

VLADIMIR.- A pesar suyo.

ESTRAGON.- Echa espuma.

VLADIMIR.- Parece un idiota.

ESTRAGON.- Un cretino.

VLADIMIR (*acercando la cabeza*).-

Se diría un estúpido.

ESTRAGON (*la misma acción*).- No es seguro.

VLADIMIR.- Jadea.

ESTRAGON.- Es normal.

VLADIMIR.- ¡Y sus ojos!

ESTRAGON.- ¿Qué tienen?

VLADIMIR.- Sobresalen.

ESTRAGON.- Para mí, va a reventar.

VLADIMIR.- No es seguro. (*Pausa.*) Preguntémosle algo.

ESTRAGON.- ¿Tú crees?

VLADIMIR.- ¿Qué se arriesga?

ESTRAGON (*tímidamente*).-

Señor...

VLADIMIR.- Más fuerte.

ESTRAGON (*plus fort*).- Monsieur...  
 POZZO.- Foutez-lui la paix ! (*Ils se tournent vers Pozzo qui, ayant fini de manger, s'essuie la bouche du revers de la main.*) Vous ne voyez pas qu'il veut se reposer ? (*Il sort sa pipe et commence à la bourrer. Estragon remarque les os de poulet par terre, les fixe avec avidité. Pozzo frotte une allumette et commence à allumer sa pipe.*) Panier ! (*Lucky manque de tomber, revient à lui, avance, met la bouteille dans le panier, retourne à sa place, reprend son attitude. Estragon fixe les os, Pozzo frotte une seconde allumette et allume sa pipe.*) Que voulez-vous, ce n'est pas son travail. (*Il aspire une bouffée, allonge les jambes.*) Ah ! ça va mieux.  
 ESTR (*timidement*).- Monsieur...  
 POZ.- Qu'est-ce que c'est, mon brave ?  
 ESTRAGON.- Heu... vous ne mangez pas... heu... vous n'avez plus besoin... des os... monsieur ?  
 VLA (*outré*).- Tu ne pouvais pas attendre ?  
 POZZO.- Mais non, mais non, c'est tout naturel. Si j'ai besoin des os ? (*Il les remue du bout de son fouet.*) Non, personnellement je n'en ai plus besoin. (*Estr fait un pas vers les os.*) Mais... (*Estr s'arrête*) mais en principe les os reviennent au porteur. C'est donc à lui qu'il faut demander. (*Estragon se tourne vers Lucky, hésite.*) Mais demandez-lui, demandez-lui, n'ayez pas peur, il vous le dira. *Estragon va vers Lucky, s'arrête devant lui.*  
 ESTR.- Monsieur... pardon, monsieur *Lucky ne réagit pas. Pozzo fait claquer son fouet. Lucky relève la tête.*  
 POZZO.- On te parle, porc. Réponds. (*A Estragon.*) Allez-y.  
 ESTRAGON.- Pardon, monsieur, les os, vous les voulez ?  
*Lucky regarde Estragon longuement.*  
 POZZO (*aux anges*).- Monsieur ! (*Lucky baisse la tête.*) Réponds ! Tu les veux ou tu ne les veux pas ? (*Silence de Lucky. A Estragon.*) Ils sont à vous. (*Estragon se jette sur les os, les ramasse et commence à les ronger.*)

ESTREAGON (*más fuerte*).- Señor...  
 POZZO.- ¡Déjenle en paz! (*Ellos se viran hacia Pozzo que, habiendo terminado de comer, se limpia la boca con el reverso de la mano.*) ¿No ven que quiere descansar? (*saca su pipa y comienza a llenarla. Estragón distingue los huesos de pollo por tierra, los mira con avidez. Pozzo frota un fósforo y empieza a prender su pipa.*) ¡Cesto! (*Lucky a poco de caer, regresa en sí, avanza, mete la botella en el cesto, regresa a su lugar, retoma su actitud. Estragón mira los huesos, Pozzo frota un segundo fósforo y prende su pipa.*) Qué quieren ustedes, ese no es su trabajo. (*Aspira una bocanada, alarga sus piernas.*) ¡Ah! Así está mejor.  
 ESTRAGON (*tímidamente*).- Señor...  
 POZZO.- ¿Qué sucede, mi hombre?  
 ESTRAGON.- ¿Heu... usted ya no come... heu... usted ya no quiere... los huesos... señor?  
 VLA (*ofendido*).- ¿No podías esperar?  
 POZZO.- Pero no, pero no, es todo normal. ¿Si tengo necesidad de los huesos? (*Los mueve con el extremo de su látigo.*) No, personalmente no tengo necesidad. (*Estragón da un paso hacia los huesos.*) Pero... (*Estragón se detiene*) pero en principio los huesos le corresponden al cargador. Entonces es a él a quién se le debe preguntar. (*Estragón se vuelve hacia Lucky, medita.*) Pero pregúntele, pregúntele, no tenga miedo, él le dirá. *Estragón va hacia Lucky, se detiene delante.*  
 ESTR.- Señor... perdón, señor... *Lucky no reacciona. Pozzo hace chasquear su látigo. Lucky alza la cabeza.*  
 POZZO.- Te están hablando, cerdo. Responde. (*A Estragón.*) Vamos.  
 ESTRAGON.- ¿Perdón, señor, los huesos, usted los quiere? *Lk mira largamente a Es.*  
 POZZO (*a los ángeles*).- ¡Señor! (*Lucky baja la cabeza.*) ¡Responde! ¿Los quieres o no los quieres? (*Silencio de Lucky. A Estragón.*) Son suyos. (*Estragón se lanza sobre los huesos, los recoge y comienza a roerlos.*)

C'est pourtant bizarre. C'est bien la première fois qu'il me refuse un os. (*Il regarde Lk avec inquiétude.*) J'espère qu'il ne va pas me faire la blague de tomber malade. (*Il tire sur sa pipe.*)

VLADIMIR (*éclatant*).- C'est une honte ! *Silence. Estr, stupéfait, s'arrête de ronger, regarde Vlad et Pozzo tour à tour. Pozzo très calme. Vlad de plus en plus gêné.*

POZZO (*à Vladimir*).- Faites-vous allusion à quelque chose de particulier ?

VLADIMIR (*résolu et bafouillant*).- Traiter un homme (*geste vers Lucky*) de cette façon... je trouve ça... un être humain... non... c'est une honte !

ESTR. (*ne voulant pas être en reste*).- Un scandale ! (*Il se remet à ronger.*)

POZZO.- Vous êtes sévères. (*A Vladimir*). Quel âge avez-vous, sans indiscretion ? (*Silence.*) Soixante ?... Soixante-dix ?... (*A Estragon.*) Quel âge peut-il bien avoir ?

ESTRAGON.- Demandez-lui.

POZZO.- Je suis indiscret. (*Il vide sa pipe en la tapant contre son fouet, se lève.*) Je vais vous quitter. Merci de m'avoir tenu compagnie. (*Il réfléchit.*) A moins que je ne fume encore une pipe avec vous. Qu'en dites-vous ? (*Ils n'en disent rien.*) Oh, je ne suis qu'un petit fumeur, un tout petit fumeur, il n'est pas dans mes habitudes de fumer deux pipes coup sur coup, ça (*Il porte sa main au cœur.*) fait battre mon cœur. (*Un temps.*) C'est la nicotine, on en absorbe, malgré ses précautions. (*Il soupire.*) Que voulez-vous. (*Silence.*) Mais peut-être que vous n'êtes pas des fumeurs. Si ? Non ? Enfin, c'est un détail. (*Silence.*) Mais comment me rasseoir maintenant avec naturel, maintenant que je me suis mis debout ? Sans avoir l'air de -comment dire- de fléchir ? (*A Vladimir.*) Vous dites ? (*Silence.*) Peut-être n'avez-vous rien dit ? (*Silence.*) C'est sans importance. Voyons... (*Il réfléchit.*)

ES.- Ah ! Ça va mieux. (*Il jette les os.*)

VLADIMIR.- Partons.

ESTRAGON.- Déjà ?

PZ.- Un instant ! (*Il tire sur la corde.*)

Sin embargo es extraño. Es la primera vez que me rechaza un hueso. (*Observa a Lucky con inquietud.*) Espero que no me vaya a hacer la broma de caer enfermo. (*Absorbe de su pipa.*)

VLAD (*reventando*).- ¡Es una vergüenza! *Silencio. Es, estupefacto, para de roer, mira a Vla y Pz de uno en uno. Pozzo muy calmado. Vladimir cada vez más molesto.*

POZZO (*a Vladimir*).- ¿Hace usted alusión a alguna cosa en particular?

VLAD. (*resuelto y tartamudeando*).- ¡Tratar un hombre (*gesto hacia Lk*) de esta manera... yo encuentro eso... un ser humano... no... es una vergüenza!

ESTR. (*no queriendo quedar aparte*).- ¡Un escándalo! (*reinicia el roer.*)

POZZO.- Ustedes son muy severos. (*A Vladimir*). ¿Qué edad tiene usted, sin indiscreción? (*Silencio.*) ¿Sesenta?... ¿Setenta?... (*A Estragon.*) ¿Qué edad puede él tener?

ESTRAGON.- Pregúntele a él.

POZZO.- Soy indiscreto. (*Vacía su pipa golpeándola contra su látigo, se levanta.*) Voy a dejarles. Gracias el haberme acompañado. (*Reflexiona.*) A menos que todavía fume una pipa con ustedes. ¿Qué dicen? (*No dicen nada.*) Oh, no soy más que un pequeño fumador, un pequeñito fumador, no está en mis hábitos fumar dos pipas de golpe, eso (*Lleva su mano al corazón.*) hace agitar mi corazón. (*Silencio.*) Es la nicotina, se la absorbe, a pesar de las precauciones. (*Suspira.*) Que se va a hacer. (*Silencio.*) Pero puede ser que ustedes no sean fumadores. ¿Sí? ¿No? En fin, es un detalle. (*Silencio.*) ¿Pero cómo volverme a sentar simplemente, ahora que ya me he puesto de pie? Sin tener la frescura de -cómo decir- ¿de ceder? (*A Vladimir.*) ¿Diga usted? (*Silencio.*) ¿Parece que ustedes no han dicho nada? (*Silencio.*) No tiene importancia. Veamos... (*Reflexiona.*)

ES.- ¡Así está mejor. (*Lanza los huesos.*)

VLADIMIR.- Vamos.

ESTRAGON.- ¿Ya?

POZZO.- ¡Un instante! (*Tira de la cuerda.*)

Pliant ! (*Il montre avec son fouet. Lucky déplace le pliant.*) Encore ! Là ! (*Il se rassied. Lucky recule, reprend valise et panier.*) Me voilà réinstallé ! (*Il commence à bourrer sa pipe.*)

VLADIMIR.- Partons.

POZZO.- J'espère que ce n'est pas moi qui vous chasse ? Restez encore un peu, vous ne le regretterez pas.

ESTRAGON (*flairant l'aumône*).- Nous avons le temps.

POZZO (*ayant allumé sa pipe*).- La deuxième est toujours moins bonne (*il enlève la pipe de sa bouche, la contemple*) que la première, je veux dire. (*Il remet la pipe dans sa bouche.*) Mais elle est bonne quand même.

VLADIMIR.- Je m'en vais.

POZZO.- Il ne peut plus supporter ma présence. Je suis sans doute peu humain, mais est-ce une raison ? (*A Vladimir.*) Réfléchissez, avant de commettre une imprudence. Mettons que vous partiez maintenant, pendant qu'il fait encore jour, car malgré tout il fait encore jour. (*Tous les trois regardent le ciel.*) Bon. Que devient en ce cas – (*il ôte sa pipe de la bouche, la regarde*) – je suis éteint – (*il rallume sa pipe*) – en ce cas... en ce cas... que devient en ce cas votre rendez-vous avec ce... Godot... Godot... Godin... (*silence*) ...enfin vous voyez qui je veux dire, dont votre avenir dépend (*silence*) ...enfin votre avenir immédiat.

ESTRAGON.- Il a raison.

VLAD.- Comment le saviez-vous ?

POZZO.- Voilà qu'il m'adresse à nouveau la parole ! Nous finirons par nous prendre en affection.

ESTRAGON.- Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ?

POZZO.- Moi aussi je serais heureux de le rencontrer. Plus je rencontre de gens, plus je suis heureux. Avec la moindre créature on s'instruit, on s'enrichit, on goûte mieux son bonheur. Vous-mêmes... (*il les regarde attentivement l'un après l'autre, afin qu'ils se sachent visés tous les deux*) vous-même, qui sait, vous m'aurez peut-être apporté quelque chose.

¡Silla! (*Señala con su látigo. Lk desplaza la silla.*) ¡Más! ¡Allí! (*Se sienta. Lk retrocede, vuelve a tomar la valija y cesto.*) ¡Heme aquí reinstalado! (*Comienza a llenar su pipa.*)

VLADIMIR.- Vámonos.

POZZO.- ¿Espero que no sea por mí que usted se aleja? Quédese todavía un poco, usted no se lamentará.

ESTRAGON (*percibiendo la limosna*).- Nosotros tenemos tiempo.

PZ (*habiendo pr su pipa*).- La segunda es siempre menos buena (*quita la pipa de su boca, la contempla*) que la primera, digamos. (*Pone la pipa en su boca.*) Pero de todas maneras es buena.

VLADIMIR.- Yo me voy.

POZZO.- Él no puede soportar más mi presencia. Sin duda soy poco humano, ¿pero es una razón? (*A Vladimir.*) Reflexione, antes de cometer una imprudencia. Supongamos que ustedes partan ahora, mientras hace todavía de día, pues a pesar de todo hace todavía de día. (*Los tres miran el cielo.*) Bueno. Qué pasa en este caso – (*quita la pipa de la boca, la mira*) – yo entiendo – (*enciende su pipa*) – en este caso... en este caso... en qué concluye en este caso su encuen- tro con... Godot... Godot... Godin... (*silencio*) ...en fin ustedes entienden lo que quiero decir, del que vuestro devenir depende (*silencio*) ... en fin vuestro devenir inmediato.

ESTRAGON.- Él tiene razón.

VLADIMIR.- ¿Cómo lo sabe usted?

POZZO.- ¡He aquí que me dirige de nuevo la palabra! Terminaremos nosotros tomándonos afecto.

ESTRAGON.- ¿Por qué él no deposita sus maletas?

POZZO.- Yo también estaría feliz de encontrarle. Mientras más gente conozco, soy más feliz. Con la más pequeña criatura uno se instruye, se enriquece, se disfruta de su suerte. Ustedes mismos... (*les mira atentamente, uno después del otro, de manera que se sientan señalados los dos*) ustedes mismos, quien sabe, tal vez me habrán aportado alguna cosa.

ESTRAGON.- Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ?

POZZO.- Mais ça m'étonnerait.

VLAD.- On vous pose une question.

POZZO (*ravi*).- Une question ? Qui ? Laquelle ? (*Silence.*) Tout à l'heure vous me disiez Monsieur, en tremblant. Maintenant vous me posez des questions. Ça va mal finir.

VLADIMIR (*à Estragon*).- Je crois qu'il t'écoute.

ESTRAGON (*qui s'est remis à tourner autour de Lucky*).- Quoi ?

VLADIMIR.- Tu peux lui demander maintenant. Il est alerté.

ESTRAGON.- Lui demander quoi ?

VLADIMIR.- Pourquoi il ne dépose pas ses bagages ?

ESTRAGON.- Je me le demande.

VLAD.- Mais demande-lui, voyons.

POZZO (*qui a suivi ses échanges avec une attention anxieuse, craignant que la question ne se perde*).- Vous me demandez pourquoi il ne dépose pas ses bagages, comme vous dites ?

VLADIMIR.- Voilà.

POZZO (*à Es*).- Vous êtes bien d'accord ?

ESTRAGON (*continuant à tourner autour de Lucky*).- Il souffle comme un phoque.

POZZO.- Je vais vous répondre. (*A Estragon.*) Mais restez tranquille, je vous en supplie, vous me rendez nerveux.

VLADIMIR.- Viens ici.

ESTRAGON.- Qu'est-ce qu'il y a ?

VLADIMIR.- Il va parler. *Immobiles, l'un contre l'autre, ils attendent.*

POZZO.- C'est parfait. Tout le monde y est ? Tout le monde me regarde ? (*Il regarde Lk, tire sur la corde. Lk lève la tête.*) Regarde-moi, porc ! (*Lucky le regarde.*) Parfait. (*Il met la pipe dans sa poche, sort un petit vaporisateur et se vaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche, se racle la gorge, crache, ressort le vaporisateur, se revaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche.*) Je suis prêt. Tout le monde m'écoute ? (*Il regarde Lucky, tire sur la corde.*) Avance ! (*Lk avance*) Là ! (*Lk s'arrête*).

ESTRAGON.- ¿Por qué no deposita sus maletas?

POZZO.- Eso incluso me asombraría.

VLADIMIR.- Se le ha hecho una pregunta.

ESTRAGON (*contento*).- ¿Una pregunta? ¿Quién? ¿Cuál? (*Silencio.*) Hace un rato ustedes me decían Señor, temblando. Ahora me hacen preguntas. Esto va a terminar mal.

VLAD (*a Es*).- Creo que él te escucha.

ESTRAGON (*que se ha puesto a caminar alrededor de Lucky*).- ¿Qué?

VLADIMIR.- Tú puedes preguntarle ahora. Está alertado.

ESTRAGON.- ¿Preguntarle qué?

VLADIMIR.- ¿Por qué él no deposita sus maletas?

ESTRAGON.- Yo me lo pregunto.

VLAD.- Entonces pregúntale, vamos.

POZZO (*que ha seguido su conversación con una ansiosa atención, temiendo que la pregunta no se pierda*).- ¿Ustedes me preguntan por qué él no deposita sus maletas, como ustedes dicen?

VLADIMIR.- Ya.

POZZO (*a Estragón*).- ¿Usted está de acuerdo?

ESTR (*continúa caminando alrededor de Lucky*).- Respira como una foca.

POZZO.- Voy a responder. (*A Estragón.*) Pero quédese quieto, le suplico, usted me pone nervioso.

VLADIMIR.- Ven acá.

ESTRAGON.- ¿Qué es lo que él tiene?

VLADIMIR.- Va a hablar. *Inmóviles, uno contra el otro, esperan.*

POZZO.- Perfecto. ¿Está todo el mundo? ¿Todo el mundo me observa? (*Mira a Lucky, tira de la cuerda. Lucky levanta la cabeza.*) ¡Mírame, puerco! (*Lucky le mira.*) Perfecto. (*Guarda la pipa en su bolsillo, saca un pequeño vaporizador y se vaporiza la garganta, guarda el vaporizador en su bolsillo, se aclara la garganta, escupe, saca de nuevo el vaporizador, se vaporiza la garganta, lo guarda en su bolsillo.*) Estoy listo. ¿Todo el mundo me escucha? (*Mira a Lucky, tira de la cuerda.*) ¡Avanza! (*Lucky avanza.*) ¡Allí! (*Lucky se detiene.*) 116

Tout le monde est prêt ? (*Il les regarde tous les trois, Lucky en dernier, tire sur la corde.*) Alors quoi ? (*Lucky lève la tête.*) Je n'aime pas parler dans le vide. Bon. Voyons. (*Il réfléchit.*)

ESTRAGON.- Je m'en vais.

POZZO.- Qu'est-ce que vous m'avez demandé au juste ?

VLADIMIR.- Pourquoi il...

POZZO (*avec colère*).- Ne me coupez pas la parole ! (*Un temps. Plus calme.*) Si nous parlons tous en même temps nous n'en sortirons jamais. (*Un temps.*) Qu'est-ce que je disais ? (*Un temps. Plus fort.*) Qu'est-ce que je disais ?

*Vl mime celui qui porte une lourde charge Pz le regarde sans comprendre.*

ESTRAGON (*avec force*).- Bagages ! (*Il pointe son doigt vers Lucky.*) Pourquoi ? Toujours tenir. (*Il fait celui qui ploie, en haletant.*) Jamais déposer. (*Il ouvre les mains, se redresse avec soulagement*) Pourquoi ?

POZZO.- J'y suis. Il fallait me le dire plus tôt. Pourquoi il ne se met pas à son aise. Essayons d'y voir clair. N'en a-t-il pas le droit ? Si. C'est donc qu'il ne veut pas ? Voilà qui est raisonné. Et pourquoi ne veut-il pas ? (*Un temps.*) Messieurs, je vais vous le dire.

VLADIMIR.- Attention !

POZZO.- C'est pour m'impressionner, pour que je le garde.

ESTRAGON.- Comment ?

POZZO.- Je me suis peut-être mal exprimé. Il cherche à m'apitoyer, pour que je renonce à me séparer de lui. Non, ce n'est pas tout à fait ça.

VLADIMIR.- Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO Il veut m'avoir, mais il ne m'aura pas.

VLADIMIR.- Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO.- Il s' imagine qu'en le voyant bon porteur je serai tenté de l'employer à l'avenir dans cette capacité.

ESTRAGON.- Vous n'en voulez plus ?

POZZO.- En réalité il porte comme un porc. Ce n'est pas son métier.

VLADIMIR.- Vous voulez vous en débarrasser ?

¿Todo el mundo está listo? (*Les observa a los tres, Lk al final, tira de la cuerda.*) ¿Entonces qué? (*Lk levanta la cabeza.*) No me gusta hablar para el vacío. Bueno. Veamos. (*Piensa.*)

ESTRAGON.- Yo me voy.

POZZO.- ¿Qué es lo que me han preguntado en concreto?

VLADIMIR.- ¿Por qué él...?

POZZO (*con cólera*).- ¡No me corte la palabra! (*Pausa. Más tranquilo.*) Si hablamos todos al mismo tiempo no saldremos nunca de esto. (*Pausa.*) ¿De qué estaba hablando? (*Pausa. Más fuerte.*) ¿De qué estaba hablando?

*Vladimir imita aquel que lleva pesada carga. Pozzo le mira sin comprender.*

ESTRAGON (*con fuerza*).- ¡Maletas! (*Señala con el dedo a Lucky.*) ¿Por qué? Siempre sostiene. (*Gesto encorvado, jadeante.*) Nunca suelta. (*Abre las manos, se endereza con gesto aliviado.*) ¿Por qué?

PZ.- Ya entiendo. De decírmelo antes. Por qué no se extiende a su gusto. Tratemos de ver claro. ¿Está en su derecho? Sí. ¿Entonces él es quien no quiere? Es razonable. ¿Y por qué no quiere? (*Pausa.*)

Señores, yo voy a decirlo.

VLADIMIR.- ¡Atención!

POZZO.- Es por impresionarme, para que yo lo conserve.

ESTRAGON.- ¿Cómo?

PZ.- Tal vez yo me expresé mal. Busca que yo me apiade, para que renuncie a separarme de él. No, no es exactamente esto.

VLAD.- ¿Quiere usted librarse de él?

PZ.- Quiere tenerme, pero no me tendrá.

VLAD.- ¿Quiere usted librarse de él?

POZZO.- Él se imagina que viéndole buen cargador yo estaré convencido de emplearlo en el futuro en esta actividad.

ESTR.- ¿Usted ya no quiere tenerle?

POZZO.- En realidad se porta como un cerdo. No está capacitado para esto.

VLADIMIR.- ¿Quiere usted librarse de él?

POZZO.- Il se figure qu'en le voyant infatigable je vais regretter ma décision. Tel est son misérable calcul. Comme si j'étais à court d'hommes de peine ! (*Tous les trois regardent Lucky.*) Atlas, fils de Jupiter ! (*Silence.*) Et voilà. Je pense avoir répondu à votre question. En avez-vous d'autres ? (*Jeu du vaporisateur.*)

VLADIMIR. - Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO. - Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé. A chacun son dû.

VLADIMIR. - Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO. - Vous dites ?

VLADIMIR. - Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO. - En effet. Mais au lieu de le chasser, comme j'aurais pu, je veux dire au lieu de le mettre tout simplement à la porte, à coups de pied dans le cul, je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose. A vrai dire, chasser de tels êtres, ce n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer.

*Lucky pleure.*

ESTRAGON. - Il pleure.

POZZO. - Les vieux chiens ont plus de dignité.

(*Il tend son mouchoir à Estragon.*) Consolez-le, puisque vous le plaiguez. (*Estragon hésite.*) Prenez. (*Estragon prend le mouchoir.*) Essuyez-lui les yeux. Comme ça il se sentira moins abandonné.

*Estragon hésite toujours.*

VLADIMIR. - Donne, je le ferai moi.

*Estragon ne veut pas donner le mouchoir. Gestes d'enfant.*

POZZO. - Dépêchez-vous. Bientôt il ne pleurera plus. (*Estragon s'approche de Lucky et se met en posture de lui essuyer les yeux. Lucky lui décoche un violent coup de pied dans les tibias.*)

POZZO.- Él se figura que viéndole incansable yo voy a lamentar mi decisión. Ese es su miserable cálculo.

¡Cómo si me hicieran falta hombres de lástima! (*Los tres miran a Lucky.*) ¡Atlas, hijo de Júpiter! (*Silencio.*) Eh aquí. Creo haber respondido a vuestra pregunta. ¿Tienen ustedes otras? (*Uso del vaporizador.*)

VLADIMIR. - ¿Quiere usted librarse de él?

POZZO. - Considere que yo hubiera podido estar en su lugar y él en el mío. Si el azar no se hubiese opuesto. A cada uno lo suyo.

VLADIMIR. - ¿Quiere usted librarse de él?

POZZO. - ¿Decía usted?

VLADIMIR. - ¿Quiere usted librarse de él?

POZZO. - En efecto. Pero en lugar de desecharlo, como habría podido, quiero decir que en lugar de ponerle simplemente en la puerta, de una patada en el culo, yo le llevo, tal es mi bondad, al mercado de San Salvador, donde considero obtener cualquier cosa. A decir verdad, desechar estos seres, no es posible. Para bien hacer, sería necesario matarles.

*Lucky llora.*

ESTRAGON. - Él llora.

POZZO. - Los perros viejos tienen más dignidad.

(*Extiende su pañuelo a Estragón.*) Consuélelo, puesto que usted lo lamenta. (*Estragón duda.*) Tenga. (*Estragón toma el pañuelo.*) Enjuáguele los ojos. Así se sentirá menos abandonado.

*Estragón duda de igual manera.*

VLADIMIR. - Presta, yo lo haré.

*Estragón no quiere darle el pañuelo. Gestos de infante.*

POZZO. - Apúrense. Ya mismo dejará de llorar. (*Estragón se aproxima a Lucky y se pone en postura de secarle los ojos. Lucky le descarga un violento puntapié en la canilla.*)

*Estragon lâche le mouchoir, se jette en arrière, fait le tour du plateau en boitant et en hurlant de douleur.)*  
Mouchoir. (*Lucky dépose valise et panier, ramasse le mouchoir, avance, le donne à Pozzo, recule, reprend valise et panier.*)

ESTRAGON. - Le salaud ! La vache ! (*Il relève son pantalon.*) Il m'a estropié !

POZZO. - Je vous avais dit qu'il n'aime pas les étrangers.

VLADIMIR (*a Estragon*). - Fais voir. (*Estragon lui montre sa jambe. A Pozzo, avec colère.*) Il saigne !

POZZO. - C'est bon signe.

ESTRAGON (*la jambe blessée en l'air*). - Je ne pourrai plus marcher !

VLADIMIR (*tendrement*). - Je te porterai. (*Un temps.*) Le cas échéant.

POZZO. - Il ne pleure plus. (*A Estragon.*) Vous l'avez remplacé, en quelque sorte. (*Rêveusement.*) Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire. (*Il rit.*) Ne disons donc pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédents. (*Silence.*) N'en disons pas de bien non plus. (*Silence.*) N'en parlons pas. (*Silence.*) Il est vrai que la population a augmenté.

VLADIMIR. - Essaie de marcher.

*Estragon part en boitillant, s'arrête devant Lucky et crache sur lui, puis va s'asseoir là où il était assis au lever du rideau.*

POZZO. - Savez-vous qui m'a appris toutes ces belles choses ? (*Un temps. Dardant son doigt vers Lucky.*) Lui !

VLADIMIR (*regardant le ciel*). - La nuit ne viendra-t-elle donc jamais ?

POZZO. - Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. Alors j'ai pris un knouk.

*Estragón suelta el pañuelo, se lanza para atrás, recorre el escenario cojeando y chillando de dolor.)*  
Pañuelo. (*Lucky deposita la valija y el cesto, recoge el pañuelo, avanza, le entrega a Pozzo, retrocede, toma la valija y el cesto.*)

ESTRAGON. - ¡El asqueroso ! ¡Torpe ! (*Arremanga el pantalón.*) ¡Él me ha estropeado !

POZZO. - Yo les había dicho que no le gustan los extraños.

VLADIMIR (*a Estragón*). – Déjame ver. (*Estragón le enseña su pierna. A Pozzo, con cólera.*) ¡Está sangrando !

POZZO. – Es un buen signo.

ESTRAGON (*con la pierna herida levantada*). – ¡Ya no podré caminar !

VLADIMIR (*tiernamente*). – Yo te cargaré. (*Pausa.*) Si llega a suceder.

POZZO. – Él ya no llora. (*A Estragón.*) Usted le ha remplazado, de alguna manera. (*Soñadoramente.*) Las lágrimas del mundo son inmutables. Cuando alguien empieza a llorar en el mundo, en alguna parte otro termina. Ocurre lo mismo con la risa. (*Ríe.*) No decimos que sea el mal de nuestra época, esta no es más desgraciada que sus precedentes. (*Silencio.*) Tampoco que sea una virtud. (*Silencio.*) No hablemos de ello. (*Silencio.*) Es verdad que la población ha aumentado.

VLADIMIR. – Intenta caminar.

*Estragón empieza a patohear, se detiene delante de Lucky y escupe sobre él, luego va a sentarse en el sitio donde estuvo al levantarse el telón.*

POZZO. – ¿Saben ustedes quien me ha enseñado todas estas bellas ideas ? (*Pausa. Apuntando su dedo hacia Lucky.*) ¡Él !

VLADIMIR (*mirando el cielo*). – ¿No llegará nunca la noche ?

POZZO. – Sin él yo nunca hubiera pensado, nunca sentido, más que bajezas, habiendo tratado a mi profesión de – poco importa. Sobre la belleza, la verdad más valiosa, yo me sentía incapacitado. Entonces yo he tomado un knouk.



VLADIMIR (*malgré lui, cessant d'interroger le ciel*). - Un knouk ?

POZZO. - Il y aura bientôt soixante ans que ça dure... (*il calcule mentalement*) ...oui, bientôt soixante. (*Se redressant fièrement.*) On ne me les donnerait pas, n'est-ce pas ?

(*Vladimir regarde Lucky.*)

A côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non ? (*Un temps. A Lucky.*) Chapeau ! (*Lucky dépose le panier, enlève son chapeau. Une abondante chevelure blanche lui tombe autour du visage. Il met son chapeau sous le bras et reprend le panier.*)

Maintenant, regardez. (*Pozzo ôte son chapeau. Il est complètement chauve. Il remet son chapeau -Tous ces personnages portent le chapeau melon*) Vous avez vu ?

VLAD. - Qu'est-ce que c'est, un knouk ?

POZZO. - Vous n'êtes pas d'ici. Etes-vous seulement du siècle ? Autrefois on avait des bouffons. Maintenant on a des knouks. Ceux qui peuvent se le permettre.

VLAD. - Et vous le chassez à présent ? Un si vieux, un si fidèle serviteur ?

ESTR. - Fumier ! *Pz de plus en plus agité.*

VLADIMIR. - Après en avoir sucé la substance vous le jetez comme un... (*il cherche*) ...comme une peau de banane. Avouez que...

POZZO (*gémissant, portant ses mains à sa tête*). -

Je n'en peux plus... plus supporter... ce qu'il fait... pouvez pas savoir... c'est affreux... faut qu'il s'en aille...

(*il brandir les bras*)

...je deviens fou...

(*Il s'effondre, la tête dans les bras.*)

Je n'en peux plus... peux plus...

Silence. Tous regardent Pozzo.

*Lucky tressaille.*

VLADIMIR. - Il n'en peut plus.

ESTRAGON. - C'est affreux.

VLADIMIR. - Il devient fou.

ESTRAGON. - C'est dégoûtant.

VLADIMIR (*a pesar suyo, dejando de interrogar al cielo*). - ¿Un knouk?

POZZO. - Dentro de poco serán sesenta años que eso ha durado... (*calcula mentalmente*) ...sí, ya mismo sesenta. (*Dirigiéndose con orgullo.*) No lo parezco, ¿no es cierto? (*Vladimir observa a Lucky.*) Al lado de él yo tengo el aire de un hombre joven, ¿no? (*Pausa. A Lucky.*) ¡Sombrero! (*Lucky deposita el cesto, se quita su sombrero. Una abundante cabellera blanca se le riega alrededor del rostro. Coloca su sombrero bajo el brazo y levanta el cesto.*)

Ahora, mirad. (*Pozzo se quita el sombrero. Es completamente calvo. Se coloca de nuevo el sombrero. -Todos los personajes llevan el sombrero melón-*) ¿Han visto ?

VLADIMIR. - ¿Qué es, un knouk?

POZZO. - Ustedes no son de aquí. ¿Son ustedes solamente del siglo? Antes había los bufones. Ahora hay los knouks. Para aquellos que pueden permitirse.

VLAD. - ¿Y al presente usted le desecha? ¿Alguien tan viejo, un servidor tan fiel?

ESTR. - ¡Excremento! *Pozzo cada vez más agitado.*

VLADIMIR. - Después de haber extraído la substancia usted le arroja como un... (*busca*) ...como una cáscara de plátano. Considere que...

POZZO (*gimiendo, llevando sus manos a la cabeza*). - Yo no puedo más... soportar más... lo que él hace... no pueden creer... es vergonzoso... Tiene que irse... (*agita los brazos*) ...me estoy volviendo loco... (*se desploma, la cabeza entre los brazos.*) Yo no puedo más... no puedo más...

*Silencio. Todos miran a Pozzo. Lucky sobresalta.*

VLADIMIR. - Él no puede más.

ESTRAGON. - Esto es un insulto.

VLADIMIR. - Se está volviendo loco.

ESTRAGON. - Esto es asqueroso.

VLADIMIR (à Lucky). – Comment osez-vous ? C'est honteux ! Un si bon maître ! Le faire souffrir ainsi ! Après tant d'années ! Vraiment !

POZZO (sanglotant). – Autrefois ... il était gentil... il m'aidait... me distrayait... il me rendait meilleur... maintenant... il m'assassine...

ESTRAGON (à Vladimir). – Est-ce qu'il veut le remplacer ?

VLADIMIR. – Comment ?

ESTR. – Je n'ai pas compris s'il veut le remplacer ou s'il n'en veut plus après lui.

VLADIMIR. – Je ne crois pas.

ESTRAGON. – Comment ?

VLADIMIR. – Je ne sais pas.

ESTRAGON. – Faut lui demander.

POZZO (calmé). – Messieurs, je ne sais pas ce qui m'est arrivé. Je vous demande pardon. Oubliez tout ça. (De plus en plus maître de lui.)

Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit, mais vous pouvez être sûrs qu'il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans. (*Se redresse, se frappe la poitrine.*) Est-ce que j'ai l'air d'un homme qu'on fait souffrir, moi ? Voyons ! (*Il fouille dans ses poches.*) Qu'est-ce que j'ai fait de ma pipe ?

VLADIMIR. – Charmante soirée.

ESTRAGON. – Inoubliable.

VLADIMIR. – Et ce n'est pas fini.

ESTRAGON. – On dirait que non.

VLADIMIR. – Ça ne fait que commencer.

ESTRAGON. – C'est terrible.

VLADIMIR. – On se croirait au spectacle.

ESTRAGON. – Au cirque.

VLADIMIR. – Au music-hall.

ESTRAGON. – Au cirque.

POZZO. – Mais qu'ai-je donc fait de ma bruyère !

ESTRAGON. – Il est marrant ! Il a perdu sa bouffarde ! (*Rit bruyamment.*)

VLADIMIR. – Je reviens. (*Il se dirige vers la coulisse.*)

ESTR. – Au fond du couloir, à gauche.

VLADIMIR. – Garde ma place. (*Il sort.*)

VLADIMIR (a Lucky). – ¿Cómo se atreve? ¡Es una vergüenza! ¡Tan buen patrón! ¡Hacerle sufrir así! ¡Luego de tantos años! ¡Verdaderamente!

POZZO (lloriqueando). – Antes ... era gentil... me ayudaba... me distraía... me atendía mejor... ahora... me asesina...

ESTRAGON (a Vladimir). – ¿Es que él quiere reemplazarlo?

VLADIMIR. – ¿Cómo?

ESTRAGON. – No he comprendido si quiere reemplazarlo o ya no lo quiere tener cerca.

VLADIMIR. – No lo creo.

ESTRAGON. – ¿Cómo?

VLADIMIR. – No lo sé.

ESTRAGON. – Sería de preguntarlo.

POZZO (calmado). – Señores, no sé que me pasó. Les pido perdón. Olvídenlo todo. (Poco a poco dueño de sí.)

No sé muy bien lo que he dicho, pero pueden estar seguros que no había una palabra de verdad en eso. (*Se endereza, se golpea el pecho.*) ¿Es que tengo el aire de un hombre que se hace sufrir, yo? ¡Vamos! (*Busca en sus bolsillos.*) ¿Qué he hecho yo con mi pipa?

VLADIMIR. – Encantadora velada.

ESTRAGON. – Inolvidable.

VLADIMIR. – Y todavía no ha terminado.

ESTRAGON. – Se diría que no.

VLADIMIR. – Es sólo el comienzo.

ESTRAGON. – Es terrible.

VLAD. – Se creería en un espectáculo.

ESTRAGON. – En el circo.

VLADIMIR. – En el music-hall.

ESTRAGON. – En el circo.

POZZO. – ¡Pero qué he hecho con mi yerba!

ESTRAGON. – ¡Es chistoso! ¡Ha perdido su pipa grandota! (*Ríe efusivamente.*)

VLADIMIR. – Ya vengo (*Se dirige hacia fuera del telón.*)

ESTRAGON. – Al fondo, a la izquierda.

VLADIMIR. – Guarda mi puesto. (*Sale.*)

POZZO. – J'ai perdu mon Abdullah !  
ESTRAGON (*se tordant*). – Il est tordant !

POZZO (*levant la tête*). – Vous n'auriez pas vu (*Il s'aperçoit de l'absence de Vladimir. Désolé.*) Oh ! Il est parti !... Sans me dire au revoir ! Ce n'est pas chic ! Vous auriez dû le retenir.

ESTRAGON. – Il s'est retenu tout seul.

POZZO. – Oh ! (*Un temps.*) A la bonne heure.

ESTRAGON (*se levant*). – Venez par ici.

POZZO. – Pour quoi faire ?

ESTRAGON. – Vous allez voir.

POZZO. – Vous voulez que je me lève ?

ESTRAGON. – Venez... venez... vite.

*Pozzo se lève et va vers Estragon.*

ESTRAGON. – Regardez !

POZZO. – Oh là là !

ESTRAGON. – C'est fini.

*Vladimir revient, sombre, bouscule Lucky, renverse le pliant d'un coup de pied, va et vient avec agitation.*

POZZO. – Il n'est pas content ?

ESTRAGON. – Tu as raté des choses formidables.

Dommage.

*Vladimir s'arrête, redresse le pliant, reprend son va-et-vient, plus calme.*

POZZO. – Il s'apaise. (*Regard circulaire.*) D'ailleurs, tout s'apaise, je le sens. Une grande paix descend. Ecoutez. (*Il lève la main.*) Pan dort.

VLADIMIR (*s'arrêtant*). – La nuit ne viendra-t-elle jamais ?

*Tous les trois regardent le ciel.*

PZ. – Vous ne tenez pas à partir avant ?

ESTR. – C'est-à-dire.. Vous comprenez...

POZZO. – Mais c'est tout naturel, c'est tout naturel. Moi-même, à votre place, si j'avais rendez-vous avec un Godin... Godet... Godot... enfin vous voyez qui je veux dire, j'attendrais qu'il fasse nuit noire avant d'abandonner. (*Il regarde le pliant.*) J'aimerais bien me rasseoir, mais je ne sais pas trop comment m'y prendre.

POZZO. - ¡He perdido mi Abdullah!

ESTR (*retorciéndose*). – ¡Es un torcido!

POZZO (*alzando la cabeza*). – No habrá usted visto (*Percibe la ausencia de Vladimir. Lamenta.*)

¡Oh! Se ha ido!... ¡Sin despedirse! ¡No es educado! Debería haberle retenido.

ESTRAGON. – Él mismo se ha quedado.

POZZO. – ¡Oh! (*Pausa.*) A buena hora.

ESTRAGON (*levantándose*). – Venga acá.

POZZO. – ¿Para hacer qué?

ESTRAGON. – Usted va a ver.

POZZO. – ¿Usted quiere que me levante?

ESTRAGON. – Venga... venga... rápido.

*Pozzo se levanta y va hacia Estragón.*

ESTRAGON. – ¡Mire!

POZZO. – ¡Oh lá lá!

ESTRAGON. – Es el fin.

*Regresa Vladimir, huraño, empuja a Lucky, tumba la silla de una patada, va y viene con agitación.*

POZZO. – ¿Él no está contento?

ESTRAGON. – Has estropeado algo formidable

Una pena.

*Vladimir se detiene, levanta la silla, reinicia su ir y venir, más calmado.*

POZZO. – Ya se tranquiliza. (*Mirada circular.*)

Además, todo se pacifica, yo lo siento. Desciende una gran paz. Escuchad. (*Levanta la mano.*) Pan duerme.

VLA (*deteniéndose*). – ¿Es que no vendrá jamás la noche? *Los tres miran el cielo.*

POZZO. – ¿No debían ya partir ustedes?

EST. – Es decir... Usted comprende...

POZZO. – Pero todo es natural, todo es natural. Yo mismo, en su lugar, si yo tenía un encuentro con un Godín... Godet... Godot... en fin ustedes saben lo que quiero decir, yo esperaré que se haga la noche negra antes de irme. (Él mira la silla plegable.) Me gustaría sentarme, pero no sé bien cómo hacerlo.

ESTRAGON. – Puis-je vous aider ?  
 PZ. – Si vous me demandiez, peut-être ?  
 ESTRAGON. – Quoi ?  
 POZZO. – Si vous me demandiez de me rasseoir.  
 ESTRAGON. – Ça vous aiderait ?  
 POZZO. – Il me semble.  
 ESTRAGON. – Allons-y. Rasseyez-vous, monsieur, je vous en prie.  
 POZZO. – Non non, ce n'est pas la peine. (*Un temps. A voix basse.*) Insistez un peu.  
 ESTRAGON. – Mais voyons, ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper froid.  
 POZZO. – Vous croyez ?  
 ESTR. – Mais c'est absolument certain.  
 POZZO. – Vous avez sans doute raison. (*Il se rassied.*) Merci, mon cher. Me voilà réinstallé. (*Estragon se rassied. Pozzo regarde sa montre.*) Mais il est temps que je vous quitte, si je ne veux pas me mettre en retard.  
 VLADIMIR. – Le temps s'est arrêté.  
 POZZO.- (*mettant sa montre contre son oreille*) – Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça. (*Il remet la montre dans sa poche.*) Tout ce que vous voulez, mais pas ça.  
 ESTRAGON (*à Pozzo*). – Il voit tout en noir aujourd'hui.

POZZO. – ¿Puedo yo ayudarlo?  
 ESTRAGON. – Si usted me lo pide, ¿puede ser?  
 ESTRAGON. – ¿Qué?  
 POZZO. – Si usted me pediría sentarme.  
 ESTRAGON. – ¿Eso le ayudaría?  
 POZZO. – Me parece.  
 ESTRAGON. – Vamos. Siéntese usted, señor, le ruego.  
 POZZO. – No no, así no sirve. (Pausa. A voz baja.) Insista un poco.  
 ESTRAGON. – Pero vamos, no se quede así de pie, usted va a resfriarse.  
 POZZO. – ¿Usted lo cree?  
 ESTRAGON. – Es absolutamente cierto.  
 POZZO. – Usted tiene razón sin duda. (*Él se sienta.*) Gracias, querido. Heme ya reinstalado. (*Estragón se sienta. Pozzo mira su reloj.*) Pero ya es hora de que les deje, si no quiero ponerme en retardo.  
 VLADIMIR. – El tiempo se ha detenido.  
 POZZO (*poniendo su reloj junto a su oreja*).  
 -No lo crea, señor, no lo crea. (*Guarda el reloj en su bolsillo.*) Todo lo que usted quiera, pero no eso.  
 ESTRAGON (*a Pozzo*). – Hoy él ve todo en negro.

#### SALTO AL FINAL DEL 1er ACTO

VLADIMIR. – Mais tu ne peux pas aller pieds nus.  
 ESTRAGON. – Jésus l'a fait.  
 VLADIMIR. – Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ?  
 ESTRAGON. – Toute ma vie je me suis comparé à lui.  
 VLADIMIR. – Mais là-bas il faisait chaud ! Il faisait bon !  
 ESTRAGON. – Oui. Et on crucifiait vite.  
*Silence.*  
 VLADIMIR. – Nous n'avons plus rien à faire ici.  
 ESTRAGON. – Ni ailleurs.

VLADIMIR.- Pero tú no puedes ir pies desnudos.  
 ESTRAGÓN. – Jesús lo ha hecho.  
 VLADIMIR.- ¡Jesús!  
 ¿Qué es lo que buscas!  
 ¿No vas a querer compararte con él?  
 ESTRAGÓN. – Toda mi vida me he comparado con él.  
 VLADIMIR.- ¡Pero allí hacía calor!  
 ¿Era bueno!  
 ESTRAGÓN. - Sí. Y se crucificaba rápido.  
*Silencio.*  
 VLADIMIR.- Ya no tenemos nada que hacer aquí  
 ESTRAGÓN. – Ni en otro lado.

VLADIMIR. – Voyons, Gogo, ne sois pas comme ça. Demain tout ira mieux.

ESTRAGON. – Comment ça ?

VLADIMIR. – Tu n'as pas entendu ce que le gosse a dit ?

ESTRAGON. – Non.

VLADIMIR. – Il a dit que Godot viendra sûrement demain. (*Un temps.*) Ça ne te dit rien ?

ESTRAGON. – Alors il n'y a qu'à attendre ici.

VLADIMIR. – Tu es fou ! Il faut s'abriter. (*Il prend Estragon par le bras.*) Viens. (*Il le tire. Estragon cède d'abord, puis résiste. Ils s'arrêtent.*)

ESTRAGON (*regardant l'arbre*). – Dommage qu'on n'ait pas un bout de corde.

VLADIMIR. – Viens. Il commence à faire froid. (*Il le tire. Même jeu.*)

ESTRAGON. – Fais-moi penser d'apporter une corde demain.

VLADIMIR. – Oui. Viens. (*Il le tire. Même jeu.*)

ESTRAGON. – Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ?

VLADIMIR. – Je ne sais pas. Cinquante ans peut-être.

ESTRAGON. – Tu te rappelles le jour où je me suis jeté dans la Durance ?

VLADIMIR. – On faisait les vendanges.

ESTRAGON. – Tu m'as repêché.

VLADIMIR. – Tout ça est mort et enterré.

ESTRAGON. – Mes vêtements ont séché au soleil.

VLADIMIR. – N'y pense plus, va. Viens. (*Même jeu.*)

ESTRAGON. – Attends.

VLADIMIR. – J'ai froid.

ESTRAGON. – Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. (*Un temps.*) On n'était pas fait pour le même chemin.

VLADIMIR (*sans se fâcher*). – Ce n'est pas sûr.

ESTRAGON. – Non, rien n'est sûr.

VLADIMIR.- Vamos, Gogo, no seas así. Mañana todo irá mejor.

ESTRAGÓN. – ¿Cómo es eso?

VLADIMIR.- ¿Tú no has escuchado lo que el muchacho dijo?

ESTRAGÓN. – No.

VLADIMIR.- Ha dicho que Godot vendrá seguramente mañana. (*Pausa.*) ¿Eso no te dice nada?

ESTRAGÓN. – Entonces no hay más que esperar aquí.

VLADIMIR.- ¡Estás loco! Es necesario abrigarse. (*Toma a Estragón por el brazo*) Ven. (*Le jala. Estragón cede al principio, luego resiste. Ellos se detienen.*)

ESTRAGÓN. – (*mirando el árbol*). – Una pena que no tengamos un trozo de cuerda.

VLADIMIR.- Ven. Comienza a hacer frío. (*Le jala. El mismo juego.*)

ESTRAGÓN. – Recuérdame de traer una cuerda mañana.

VLADIMIR. – Sí. Ven. (*Le jala. El mismo juego.*)

ESTRAGÓN. – ¿Cuánto tiempo es que estamos siempre juntos?

VLADIMIR. – No lo sé. Cincuenta años tal vez.

ESTRAGÓN. – ¿Te acuerdas el día en que me arrojé en la Durance?

VLADIMIR. – Estábamos en la vendimia.

ESTRAGÓN. – Tú me sacaste.

VLADIMIR. – todo eso está muerto y enterrado.

ESTRAGÓN. – Mis vestidos fueron secados al sol.

VLADIMIR. – No pienses más en eso. Ven. (*El mismo juego.*)

ESTRAGÓN. – Espera.

VLADIMIR. – Tengo frío.

ESTRAGÓN. – Me pregunto si no hubiera sido mejor el mantenernos solos, cada uno por su lado. (*Pausa.*) No estábamos hechos para el mismo camino.

VLADIMIR (*sin enojarse*). – No es algo seguro.

ESTRAGÓN. – No, nada es seguro.

VLADIMIR. – On peut toujours se quitter, si tu crois que ça vaut mieux.

ESTRAGON. – Maintenant ce n'est plus la peine.

*Silence.*

VLADIMIR. – C'est vrai, maintenant ce n'est plus la peine.

*Silence.*

ESTRAGON. – Alors, on y va ?

VLADIMIR. – Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*

RIDEAU

VLADIMIR. – Siempre podemos separarnos, si tú crees que eso sería mejor.

ESTRAGÓN. – Ahora ya no vale la pena.

*Silencio.*

VLADIMIR. – Es verdad, ahora ya no vale la pena.

*Silencio.*

ESTRAGÓN. – ¿Entonces, nos vamos?

VLADIMIR. – Vámonos.

*Ellos no se mueven.*

TELÓN

FIN DEL PRIMER ACTO

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamov, Arthur (1961). *La grande et la petite Manœuvre*. París : Éditions Gallimard. 237 Pp. (1a ed. 1953. París: Gallimard)  
Bibliothèque Alliance française, Quito.
- \_\_\_\_\_ (1961). *Le Ping-Pong; Le Sens de la Marche; Les Retrouvailles*. París: Gallimard. 181 Pp. (1a ed. 1955. París : Gallimard)  
Bibliothèque Alliance française, Quito.
- Albee, Edward. (2000) *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Madrid: Cátedra. 233 Pp. (1a ed. 1962).
- Arrabal, Fernando. (1958). *Le cimetière des voitures; Oraison; Les deux bourreaux ; Fando et Liz*. Paris: Julliard Éditeur. 217 Pp.  
Bibliothèque Alliance française, Quito.
- Artaud, Antonin. (1992). *El teatro y su doble*. México: Hermes. 162 Pp. (1a ed. 1964. Obras completas. París: Gallimard. Escrito 1933).  
Biblioteca Facultad de Artes. U.C.E.
- Aristóteles. (1945). *Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Edición en griego y español. Traducción de Juan David García Bacca. 84 Pp. Biblioteca PUCE, Quito.
- Beckett, Samuel. (2001). *El innombrable*. Madrid: Alianza. 183 Pp. (1ra ed. 1953. París).
- \_\_\_\_\_ (2002). *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit. 125 Pp. Bibliothèque Alliance française, Quito. (1ra ed. 1952. París: Les Éditions de Minuit).
- \_\_\_\_\_ (2003). *Esperando a Godot*. Buenos Aires: Sol 90. 109 Pp.

- \_\_\_\_\_ (2003). *Relatos*. México: Tusquets. 250 Pp.  
(1ra ed. 1957. París).
- \_\_\_\_\_ (2006). *Teatro Reunido*. Barcelona: Tusquets. 573 Pp.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets Editores. 84 Pp.  
(1ra ed. 1957. París : Les Éditions de Minuit).
- \_\_\_\_\_ (2006). *Los días felices*. Madrid: Cátedra. 231 Pp.  
(1ra ed. 1961. París).
- \_\_\_\_\_ (2010). *Molloy*. Madrid: Alianza. 243 pp.  
(1ra ed. 1951. París).
- Bersani, Jacques. (1982). *La Littérature en France De 1945 à 1968*. (4a ed.).  
París: Bordas Édition. 863 Pp. (1a ed. 1970. París).  
Bibliothèque Alliance française, Quito.
- Birkenhauer, Klaus. (1976). *Samuel Beckett*. Madrid: Alianza. 235 Pp.  
(1ª ed. 1971. Hamburg: Taschenbuch).
- Brecht, Bertolt. (1972). *Ecrits sur le théâtre*. París: L'Arche. 659 Pg.  
Sur une dramaturgie non aristotélicienne. 1933. Berlín.  
(1ª ed. Francfort: Suhrkamp).  
Bibliothèque Alliance française, Quito.
- Brook, Peter. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península. 190 Pp.  
(1ª ed. 1968. MacGibbon and Kee).
- \_\_\_\_\_ (2004). *Más allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba Editorial.  
407 Pp. (1ª ed. 1987).
- Camus, Albert. (1973). *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo*. Buenos  
Aires: Losada. 149 Pp. (1ª ed. 1951. París: Gallimard).
- Dufrenne, M. (1990). *Samuel Beckett*. París: Revue d'Esthétique. 487 Pp.  
(1a ed. 1986. París).  
Bibliothèque Alliance française, Quito.
- Genet, Jean. (2007). *Las sirvientas; El Balcón; Severa vigilancia*.  
Buenos Aires: Losada. 298 Pp.  
(1ª ed. París: 1958).
- Grotowski, Jerzy. (2008). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI. 233 Pp.
- Ionesco, Eugène. (1965). *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada. 229 Pp.  
(1ª ed. 1962. París: Gallimard).  
Biblioteca Facultad de Artes. U.C.E.



- \_\_\_\_\_ (1975). *Théâtre: La cantatrice chauve; La leçon ; Jacques ou la soumission ; L'avenir est dans les œufs ; Victimes du devoir ; Amédée ou comment s'en débarrasser*. París: Gallimard. 309 Pp. (1ª ed. 1954. París: Gallimard.).
- \_\_\_\_\_ (1985). *Jacques o la sumisión*. Madrid: Alianza. Losada. 220 Pp.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Las sillas y otras obras*. Buenos Aires: Losada. 209 Pp.
- Jarry, Alfred (1967). *Ubú, Rey*. Barcelona: Aymá. 143 Pp. (1ª ed. 1900. París: La Revue Blanche).
- Joyce, James. (1964). *Exilados*. Buenos Aires: Mirasol. 149 Pp.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Ulises*. Barcelona: Lumen. 751 Pp.
- Kafka, Franz. (2006). *El Castillo*. Madrid: Alianza. 394 Pp.
- Kundera, Milan. (2000). *Jacques y su amo*. Barcelona: Tusquets. 166 Pp.
- Levi-Strauss, Claude. (1977). *Raza e historia*. París: Gonthier. 130 Pp. (1ª ed. 1952. París: Unesco).
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. 558 Pp. (1ª ed. 1996. París : Dunot)
- Pinter, Harold. (2005). *El amante, Escuela nocturna*. Buenos Aires: Losada. 221 Pp. (1ª ed. 1963. Londres: Neabar).
- Rimbaud, Arthur. (1972). *Pages choisies*. París: Librairie Larousse. 129 Pp. (1ª ed. 1872. París).
- Bibliothèque Alliance française, Quito.
- Romana, Francesca. (1970). *James Joyce, vida y obra*. Barcelona: Península. 330 Pp.
- Sartre, Jean Paul. (1970). *Teatro y estudios literarios*. Buenos Aires: Losada. 1070 Pp.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Huis clos, Les mouches*. París: Folio. 95 Pp. (1ª ed. 1947. París: Gallimard).
- Bibliothèque Alliance française, Quito.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza. 132 Pp. (1ª ed. 1965. París: Hermann)
- \_\_\_\_\_ (1973). *Un théâtre de situations*. París : Gallimard. 440 Pp. (1ª ed. 1947. París : La Rue).
- Bibliothèque Alliance française, Quito.

- Serreau, Geneviève. (1967). *Historia del "Nouveau Théâtre"*. México: Siglo XXI 194 Pp. (1ª ed. 1964. París: Gallimard).
- Stanislavski, K. (2003). *El arte escénico*. México: Siglo XXI. 345 Pp.
- Strasberg, Lee. (2008). *Un sueño de pasión. La elaboración del método*. Buenos Aires: Emecé. 234 Pp.
- Strindberg, August. (1982). *Teatro escogido*. Madrid: Alianza. 352 Pp.
- Weiss, Peter. (1974). *Informes*. Barcelona: Lumen. 173 Pp.
- Williams, Tennessee. (2008). *Memorias*. Barcelona: Bruguera. 398 Pp.